# CAHIERS DU CINÉMA



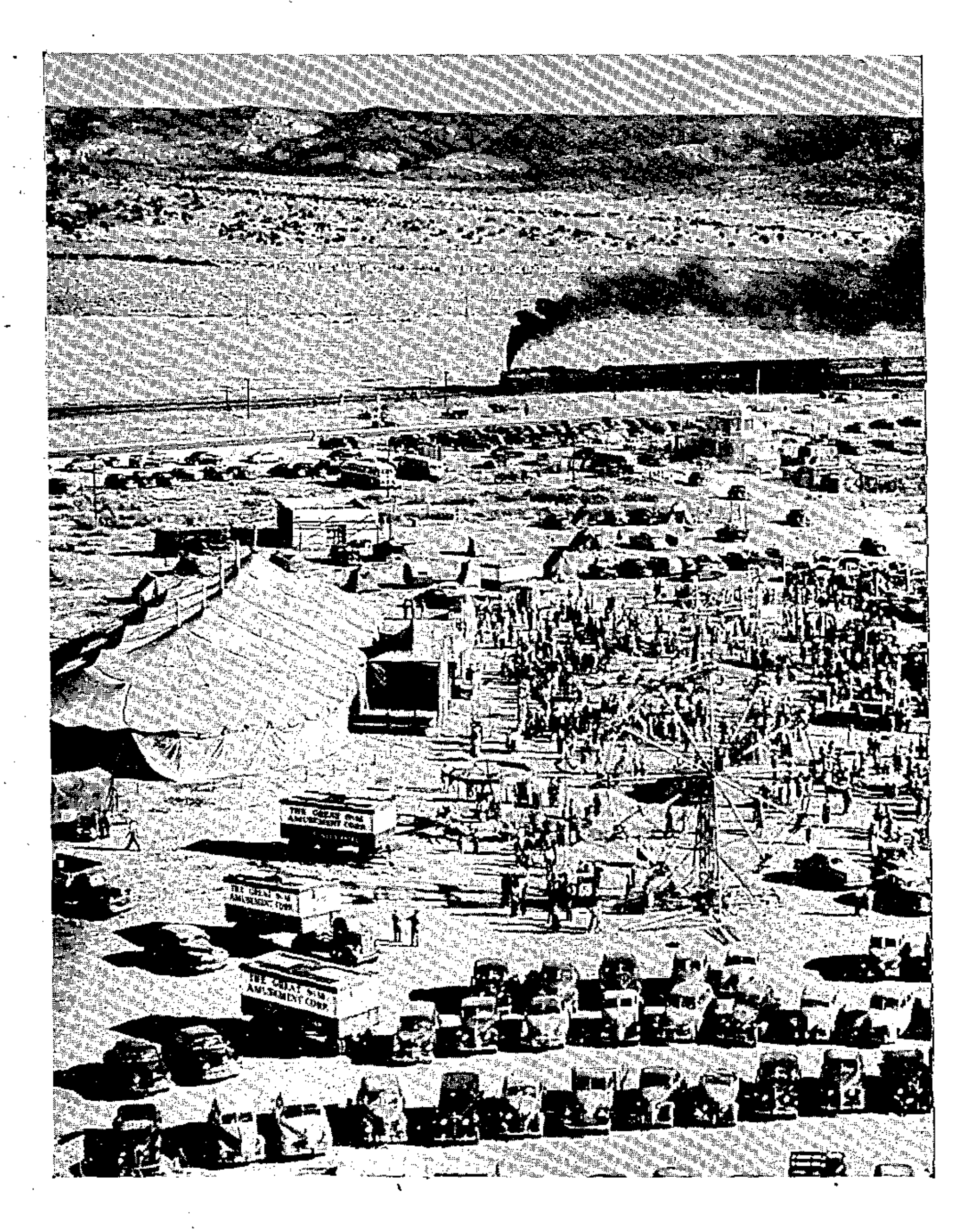
N° 11 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • AVRIL 1952



Gregory Peck et Susan Hayward, entourés de Raymond Massey et Kieron Moore, sont les vedettes de DAVID ET BETHSABÉE *(David and Bathseba)*, une grandiose reconstitution biblique en technicolor de Henry King. *(20th Century Fox)*



Kathryn Grayson, Howard Keel, Ava Gardner, Joë E. Brown, Agnès Moorehead, Robert Sterling sont les passagers du SHOW-BOAT, la nouvelle réalisation en technicolor de George Sydney, d'après la comédie musicale de Jérôme Kern et Oscar Hammerstein (*Metro-Goldwyn-Mayer*)



Une scène de THE BIG CARNIVAL, le film incisif et courageux de Billy Wilder *(Paramount)*

# CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME II — Nº 11 — AVRIL 1952

## SOMMAIRE



LES FILMS :



Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Paramount, Panthéon, London Films Filmsonor, Dismage, The Archers, United Artists, Columbia, Hoche Productions, les Films Corona, les Films Maurice Cloche, A. G. D. C., Fox, les Films du Compas, Union Générale Cinématographique, Stéra Films C. C. F. C., Metro Goldwyn Mayer. Les photographies du Montreur d'Ombres (p. 10) et de Menschen Am Sonntag (p. 31), proviennent de la Cinémathèque Française.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros • France, Colonies : 1.375 francs • Étranger : 1.800 francs

Abonnements 12 numéros • France, Colonies : 2.750 francs • Etranger : 3.600 francs

Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma ", 146, Champs-Elysées, Paris (8e)

Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

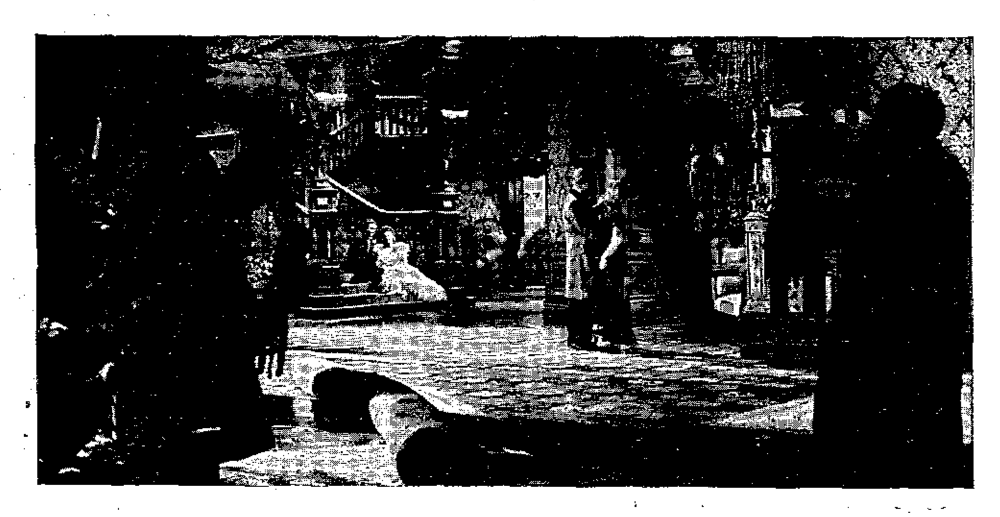
Changements d'adresse : Joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

*Au sommaire des prochains numéros :*

Des articles d'Alexandre Astruc, Audiberti, Pierre Bost, François Chalais, René Clément, Pierre Kast Roger Leenhardt, Cris Marker, Jacques Manuel, Marcello Pagliero, Robert Pilati, Jean Quéval, Claude Roy Jean-Louis Tallenay, Nicole Vedrès, Jean-Pierre Vivet.



Notre Couverture : Kirk Douglas et Jan Sterling dans THE BIG CARNIVAL de Billy Wilder.



Orson Welles, *The Magnificent Ambersons.*

# ANNIVERSAIRES

*Le mois d'Avril 1952 marque à la fois pour nous le deuxième anniversaire de la mort de Jean George Auriol et le premier anniversaire de la naissance des* CAHIERS DU CINÉMA *dont nous avons dès le début affirmé qu'ils étaient placés sous l'égide du fondateur de* LA REVUE DU CINÉMA *et dédiés à sa mémoire.*

*Jean George Auriol n'a pas été remplacé et le plus grave c'est qu'il ne semble pas qu'il puisse l'être. Il existe des critiques de qualité mais aucun ne réussit l'ensemble de qualités qui autoriseraient à la succession de cet animateur. Quand S. M. Eisenstein dédicaçait une photographie « à l'Auriol du Cinéma »* (1) *croyait-il si bien dire et que vingt ans plus tard la position de son ami dans la critique française serait à ce point singulière et exemplaire? Jean George croyait aux intersignes dont sa biographie est étrangement étoilée. Pourquoi faut-il qu'un accident stupide l'ait aussi brutalement ravi quelques jours après la disparition non moins imprévue d'un homme de sa génération, Emmanuel Mounier, disparition qui affecta aussi certains d'entre nous. Si nous rapprochons ces deux noms c'est qu'ils ont peut-être un autre commun dénominateur que l'anniversaire de leur mort au printemps du demi-siècle. Dans deux domaines bien différents la mort de Mounier et celle de Jean George symbolisent la fin, à la plénitude de l'âge d'homme, d'un certain humanisme de la pensée dont ils étaient deux témoins particulièrement efficaces. S'ils ne sont pas morts de vieillesse, comme un Gide ou un Léon Blum, c'est peut-être parce que ce qu'ils incarnaient est destiné aussi à la mort violente.*

*L'irremplaçable mérite de Jean George n'était pas tant pour nous dans le contenu de sa pensée critique, avec laquelle nous pouvions n'être pas toujours d'accord, que dans le témoignage irrécusable qu'elle apportait en faveur d'une*

(1) Voir photo page 18.

*critique cinématographie intelligente et libre. Tant qu'il était là, une certaine unité existait entre les tendances les plus opposées de la réflexion sur le cinéma. Unité non point de fond mais essentielle : la conviction que nous parlions tous de la même chose, que donc notre critique avait un objet. Jean George en était — il faut le dire très haut — le seul garant.*

*Héritier ou plutôt survivant de la grande époque critique des années* 30 *qu'illustre la première* Revue du Cinéma, *il avait conservé l'amitié, la confiance et l'estime de ses confrères d'alors dont la plupart sont passés depuis à d'autres travaux. C'est en fait par lui et lui seul que l'esprit de cet âge d'or de la pensée cinématographique a passé le cap de la guerre. C'est autour de lui que la jeune génération critique s'est agrégée dans la seconde* Revue du Cinéma. *Ainsi Jean George était le trait d'union vivant entre deux générations intellectuelles. Les temps ne sont guère aux traits d'union. Sa personne témoignait pour la pensée contre l'Histoire : le destin l'a pris à revers pour le jeter hors du chemin.*

*Nous sommes fiers des* Cahiers du Cinéma. *S'ils ne sont point encore ce que nous voudrions qu'ils soient, du moins croyons-nous pouvoir dire sans vanité qu'ils n'en sont pas indignes. Quand on sait ce que représente dans la conjoncture actuelle de la presse française l'existence d'une revue de cinéma maintenant certaines exigences de pensée et de présentation il n'y a pas lieu d'être faussement modeste. Mais le souvenir de notre ami disparu sera toujours assez vivant ici pour que nous gardions la conscience active de nos lacunes et de nos insuffisances.*

*Nous espérons que cette première année d'expérience aura été utile et constructive ne serait-ce que par le rassemblement dont les* Cahiers *furent la cause et deviennent la tribune. On y chercherait sans doute encore en vain la permanence de critères esthétiques indiscutables. Mais est-ce bien notre but? Si cette unité se fait ce sera par surcroît.*

Cahiers du Cinéma



Au congrès de La Sarraz en 1929, S. M. Eisenstein et Jean George Auriol défendent le cinéma indépendant. (Voir page 6).



# LE CONGRÈS DE LA SARRAZ
(1929)

*Sur cette photographie prise au Congrès International du Cinématographe Indépendant, qui se tint au Château de la Sarraz (Suisse) du 2 au 7 septembre 1929, sous la présidence d'honneur de Bruno Barilli, Ventura Garcia Calderon, Waldo Frank, André Gide, Marinetti, Gonzague de Reynolds, Luigi Pirandello, Ramon Gomez de la Serra, Stefan Zweig et où vingt-quatre pays étaient représentés et les revues suivantes* Film-Liga *(Hollande),* Ciné-Club *(Espagne),* Ciné-Club *(Suède),* Film Society *(Angleterre),* La Revue du Cinéma *et* Film Club *(France), on reconnaît : assis, de gauche à droite, Walter Ruttmann (Allemagne), Robert Aron, Léon Moussinac (France), Edouard Tissé, Sergei M. Eisenstein (U.R.S.S.), Jeanine Bouissounnouse (France), Hans Richter, Bela Balac's (Allemagne) ; au premier rang, derrière le banc : Enrico Prampolini (Italie), ?, Hiroshi Higo (Japon), Jean George Auriol (France), Gregory Alexandrov (U.R.S.S.), Ivor Montaigu, Isaacs (Angleterre), ?, ?, Moito Tsutya (Japon), puis, à l'extrême droite, Kohler (Suisse), le délégué debout derrière Jeanine Bouissounnouse avec des lunettes est Montgomery Evans (U.S.A.), celui qui est à sa gauche est Alfred Masset (Suisse). Les autres délégués étaient : Fritz Rosenfeld (Autriche), Gimenez Cabarello (Espagne), Cavalcanti (France), H.K. Franken (Hollande), Docteur Schmidt, Robert Guye (Suisse).*

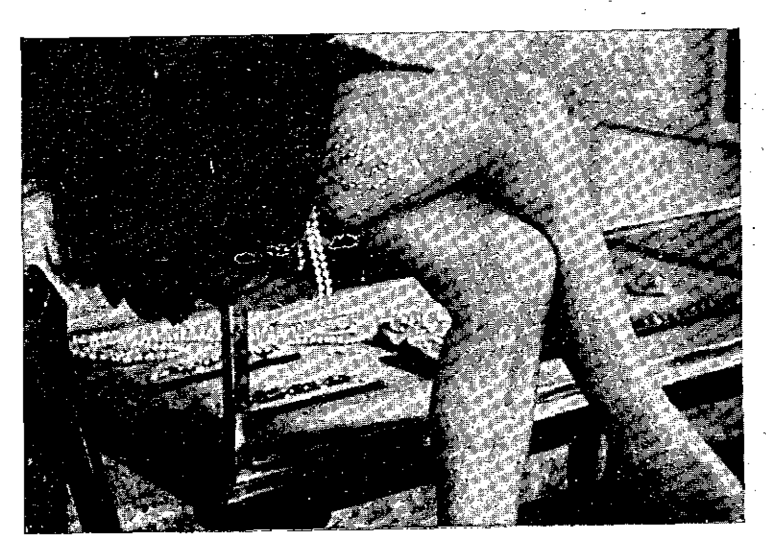
*Léon Moussinac présent à ce Congrès où Jean George Auriol se lia avec Sergei M. Eisenstein et qui a aimablement identifié les congressistes photographiés ci-dessus nous communique les renseignements suivants pour lesquels nous lui exprimons notre gratitude.*

*Le but de ce Congrès était de lutter contre le cinéma « commercial » : 1°) En organisant une sorte de* Fédération Internationale des Ciné-Clubs et organisations similaires ; 2° *En organisant une* Coopérative de Production.

*Il y fut décidé deux choses : d'abord la création d'une* Ligue Internationale du Film Indépendant, *« association ayant pour but d'assurer un lien permanent entre les ciné-clubs et organisations similaires en vue de faciliter l'exécution de leur tâche et l'extension de leur activité. Le siège de cette association était fixé à Genève. » En second lieu on créa une* Société Coopérative Internationale du Film Indépendant. *Le siège en serait situé à Paris. La coopérative comprendrait 10 à 50 membres, à raison de 2 par nationalité (pour la France : Alberto Cavalcanti et Léon Moussinac). Le capital social était de 200.000 francs.*

*La mise en exploitation du film parlant empêcha l'entreprise de fonctionner et de prospérer. La Coopérative fut liquidée en 1930-31 après avoir assuré la distribution d'un certain nombre de films dans les ciné-clubs.*

# L'AMOUR AU CINÉMA



Film inconnu.

par

Jean George Auriol

L'amour, au cinéma, reste muet et les déclarations fausses ou trop vraies n'y doivent servir que la modulation d'une voix dont la qualité d'or (ou de lait) fait naître des images plus éclatantes qu'une chevelure (ou qu'une nuque). On va au cinéma pour regarder. C'est seulement devant l'écran muet, dans le silence de la musique, que les oreilles sensibles au verbe entendaient des paroles troublantes. Il m'est arrivé de cueillir sur les lèvres d'acteurs fascinants tout un dialogue érotique pour le murmurer à une douce voisine qui ne pouvait être qu'attentive à des mots parfaitement en harmonie avec l'élan contenu du héros et l'inquiète mais avide impatience d'une *star* enivrée de sa propre beauté réfléchie dans les noires prunelles de l'homme. C'était une galante (et efficace) façon de commenter en français un film américain de l'époque des baisers interminables. Je dis américain parce que tout érotisme est absent de la production française (1), expression

(1) Les éclairs fugitifs que l'on trouve dans certains films anciens apparaissent comme des ornements discrètement ajoutés. Il faut attendre les films de Robert Bresson pour trouver la présence de la passion dans des images françaises.



« L'érotisme *classique*, pratiqué à l'origine par les artistes italiens... » : *Maciste aux enfers* (1926) de Guido Brignogne.

d'un peuple satisfait. L'érotisme émane d'un excès de réserve (soit dit pour les pays protestants, par exemple) ou d'un excès de passion (pays latins).

En ce qui concerne le film américain, sa valeur érotique fait partie de sa mission même. Avant la presse et la radio, le cinéma aide peut-être les Etats-Unis à rester unis. Tout le monde a entendu parler des spectacles de *burlesques*. Il y a dans tout film fabriqué à Hollywood une ration de burlesque dosée tant au point de vue commercial que moral, sentimental et social. La vulgarisation érotique est une relativement saine conséquence du puritanisme : religion de gens obligés autrefois de déifier la femme trop rare et précieuse à l'époque de la grande immigration ; religion de gens forts qui ont, socialement, peur de femmes armées par la loi de mitraillettes et quasi-assermentées ; religion de gens qui ont à leur façon refait un mystère de l'amour.

S'il y a en revanche un pays où l'amour n'est guère un mystère, c'est bien la France. Peu rêveur, peu excessif, poète verbal quand il est poète, le Français ne déteste pas payer de mots son désir, sa vanité, sa déception, sa faim. L'aptitude à se soulager de paroles n'est pas le fait des nordiques, le goût d'appeler les choses par leur nom pas souvent celui des Anglo-Saxons. De là un penchant à se soûler d'images que le Français, même ému ou en admiration, dépouillera de toute magie par des commentaires, alors que l'étranger s'en imprègne et les absorbe en silence, avide, arrivant à trouver tout ce qu'il cherche dans tout ce qu'il fouille et pique du regard.

Le nu est l'ennemi de l'érotisme, surtout dans la lumière du studio, cruelle, fausse, indiscrète. L'érotisme au cinéma fleurit dans l'allégorie, le détail fugitif, la promesse, la feinte et le rêve, car le lyrisme est rarement atteint ou

rarement accepté et le cynisme difficile à étaler. Ce n'est guère que dans *L'Ange bleu* que le ventre de la vedette occupe aussi souvent le centre de l'écran que sa tête. Ainsi la morale conventionnelle à la mode favorise-t-elle la fabrication des images érotiques de consommation courante, et ce ne sont pas souvent les films farcis de filles en maillot de bain qui font venir et re et re et revenir certains spectateurs capables d'extraire d'actrices aussi peu effrontées que Gene Tierney ou Claudette Colbert dont ils savent peu à peu percer toute l'intimité en inventoriant et collectionnant avec amour leurs attitudes, leurs gestes, leurs inflexions de voix sans parler de chaque détail de leur joli corps à la faveur d'une succession de toilettes composées selon de savants dosages. La censure favorise avec une innocence admirable cette élégante tricherie où tout le monde trouve son compte. Rien de moins excitant que le déballage dansant d'une jeune péronnelle avantagée mais raide qui croit prendre le genre émoustillant d'une cocotte fin de (XIX^e^) siècle. Rien de plus attachant que le soupir d'une poitrine souple et discrète sous le satin lisse parce que nette de toute fortification fallacieuse.

La valeur érotique d'un film dépend d'un certain illusionnisme poétique. La valeur commerciale de l'érotisme au cinéma est lié à l'entretien d'un certain appétit dans le public, à l'offre de plaisirs à la fois proches et d'une qualité introuvable, à un appel à l'action tempéré par de folles ou tendres invitations au rêve. L'oriental sait que ce qui est achevé est fini, passé, mort. L'artisan hindou laisse volontiers quelque chose à terminer dans l'objet qu'il a patiemment exécuté.

*
**



« L'érotisme *comique*, mis au point sinon inventé par Mack Sennett, où le plaisant n'est pas forcément dépourvu de grossièreté ni le cocasse d'insolite... » : Groucho Marx dans *Monkey Business*.



« L'érotisme *freudien*, depuis les belles années de l'expressionnisme berlinois puis le fameux *Montreur d'Ombres...* ». J. G. Auriol avait fait spécialement tirer cette photo de Ruth Weyher dans *Le Montreur d'Ombres* de Robinson (1922) pour illustrer son essai sur l'amour au cinéma.

On distingue plusieurs manières de doter les films d'un certain charme érotique : il y a l'érotisme *classique*, pratiqué à l'origine par les artistes italiens puis, notamment, par Cecil B. De Mille; l'érotisme *comique*, mis au point sinon inventé par Mack Sennett, où le plaisant n'est pas forcément dépourvu de grossièreté ni le cocasse d'insolite ; l'érotisme *freudien*, depuis les belles années de l'expressionnisme berlinois puis le fameux *Montreur d'Ombres* jusqu'aux hypocrites analyses cliniques de criminels anormaux actuellement à la mode ; l'érotisme *réaliste*, généralement sanglant, que le film ait été tourné à Hollywood, à Rome, à Londres ou même à Paris; l'érotisme *poétique*, dont les effets ne sont guère heureux que s'ils sont dûs au hasard ; enfin l'érotisme *familier*, typiquement américain et le plus répandu, qui consiste à ne pas avoir l'air de savoir que l'on montre ce que l'on montre et, par exemple, à insister aimablement sur la jalousie d'une sœur qui ne peut pas supporter que sa cadette regarde un homme. Les saines histoires d'amitié entre deux rudes compagnons qu'une perverse sirène ne réussira pas à faire s'entretuer sont également à double sens.

On atteint parfois l'érotisme à l'écran par d'autres voies sur lesquelles il serait facile de s'égarer mais il est plus important d'établir qu'il s'offre au cinéma deux moyens d'évoquer l'amour, deux moyens entre lesquels, selon le code de la morale utilisé dans les années à venir, il devra choisir : le premier est de raffiner toujours plus délicatement la suggestion par l'image et d'arriver progressivement à faire haleter un public sensibilisé rien qu'en faisant baisser



« L'érotisme *réaliste*, généralement sanglant... » : Jean Gabin et Blanchette Brunoy dans *La Bête Humaine* de Jean Renoir (1938).

les yeux d'une femme dont un costaud romantique fixe non pas le corsage ni même les lèvres mais les perles qui luisent à son cou; le second est d'aller d'audace en audace, de laisser les évanouies retroussées jusqu'aux hanches dans la boue du chemin, de placer la caméra toujours plus près du sol pour avoir un point de vue résolument animal de la baigneuse en short et du fringant cavalier qui enfourche sa monture. Mais bientôt, de ce côté, on arriverait à l'impasse de la pornographie.

*
**

L'Arabe qui vit tourné vers l'intérieur réagit soudain avec beaucoup plus de vivacité devant l'attrait d'une Vivien Leigh en robe du soir, par exemple, que l'occidental curieux avant tout des apparences, dont il se nourrit mais aussi se défie ; et les coupures des curés de Bretagne sont des prélèvements insignifiants en comparaison des suppressions, non seulement de scènes de chaude passion et d'ébats de *girls* mais de vues apparemment indifférentes de dames occupées à se coiffer ou obligées de courir sous la pluie, pratiquées par les fonctionnaires de pays d'Asie méridionale soucieux de protéger la population contre des provocations si immédiates à l'hommage physique.

Là les femmes n'étaient pas admises, non plus que les aveugles, mais il serait, par ailleurs, puéril de nier que la consommation d'images et de traits érotiques est au moins aussi nécessaire à la femme qu'à l'homme dans le monde moderne.

Il n'y a pas lieu de s'étendre longuement sur ce sujet mais il apparaît évident que, d'une part, le spectacle de l'homme, qu'il boxe, qu'il peine, qu'il muse ou qu'il fasse le beau, rude ou suave, vaut le dérangement quotidien



*Autre exemple d'érotisme* réaliste *du genre vulgaire : Nathalie Nattier dans* Porte d'Orient.

de millions de spectatrices ; et à moins de se sentir si soumise au mâle qu'elle souhaite rester sur terre seule de son sexe, une femme n'a pas besoin d'être pervertie pour éprouver émulation et sympathie devant telle belle fille qu'elle voudrait *non caresser mais simplement* être, ou avoir été, ou devenir (si elle n'est encore qu'une fillette) ou tout naturellement à imiter, soit qu'elle appartienne au même type physique, soit qu'elle songe à se comporter, s'habiller, parler de la même manière, tendant à s'identifier — traitement de beauté très tonique et coquetterie fréquente — avec les stars les plus désirables (1). Il faut que les actrices deviennent trop obsédantes et à la fois insouciantes et trop sûres de leur ascendant sur les hommes et, apparemment, trop au-dessus des servitudes de la vie quotidienne pour s'attirer la haine fanatique des femmes, et partant l'impopularité. Ainsi moururent en pleine jeunesse, déclarées « trop belles pour vivre » la brune Barbara La Marr et plus récemment, la blonde Jeanne Harlow.



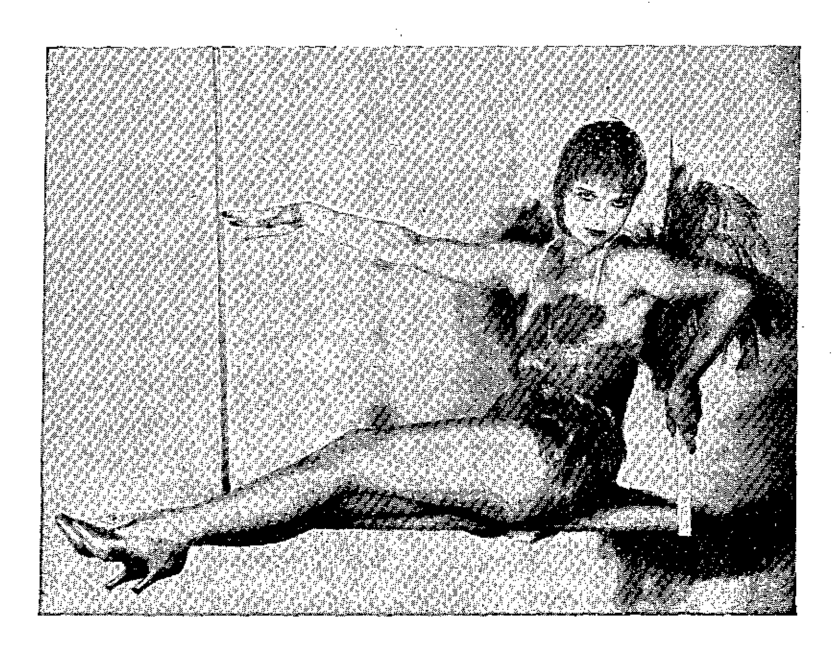
Un des rôles sociaux de l'érotisme cinématographique, auxiliaire de la mode et colonisateur des journaux illustrés, de la publicité pour les gorgerettes, les parfums, les bas, etc. et de la propagande de l'armée (2), est de revaloriser l'attrait du corps humain et ses différents appas.

(1) Les beautés professionnelles ne sont pas les seules à se surnommer Greta ou Danielle et à chercher à se faire dire qu'elles « font penser » aux étoiles les plus célèbres. L'adolescente (ou la dame mûre) qui se coiffe comme telle vedette et sait ou s'imagine *qu'elle lui ressemble*, se dit qu'elle s'attirera les mêmes aventures et les mêmes amants qu'elle lui aura vus dans les films.

(2) On se moque ou s'indigne volontiers en France de la mobilisation des *pin-up girls* destinées à soutenir, à distance, le moral des troupes américaines. Mais il n'y a pas si longtemps que le Ministère de la Guerre offrait, sur affiche, une tonki-ki, une tonkinoise à ceux qu'il invitait à s'engager dans la « coloniale ».

Que ce soit pour effacer la relative austérité du XIXe siècle ou pour des motifs historiques, biologiques ou diaboliques, il est évident que notre époque est celle de l'aimantation du sexe et celle où l'on nie le plus volontiers l'autorité et même le pouvoir de l'esprit, où l'on attribue au contraire toute puissance au subconscient, donc à ce qui est non pas au-dessus ou au niveau du conscient mais au-dessous. Il est d'autant plus amusant de voir faire constamment appel au conscient et à l'imagination en éveil pour multiplier la valeur physique de l'être humain et pour offrir aux gens des moyens décents de manifester directement ou indirectement leur instinct sexuel, voire le stimuler.

Il y a quelque chose de trouble, de puéril, de touchant et tragique tout à la fois dans cette publicité. En tout cas, n'est-il pas significatif qu'il existe, depuis près de vingt ans et pas seulement en Amérique, une production spéciale de films de la jungle avec hercules apollinisés mais seulement capables de s'exprimer par cris et par gestes et sauvagesses vêtues de peaux de bêtes, prêtes à devenir bêtes apprivoisées sous de liliales mais illusoires toilettes blanches ? On sait que Dorothy Lamour, par exemple, ne joue guère d'autres rôles que la dryade moderne, la Circé sans le savoir, la guenon épilée et que des aventures pour enfants comme celles de *Tarzan* contiennent toujours des morceaux de choix pour collectionneurs. Le cinéma pourrait limiter sa mission au lancement d'incubes et de succubes, demi-déités aux apparitions démocratiquement accessibles à tous les fidèles des salles obscures. Cette mission, il l'accomplit d'ailleurs avec le plus estimable souci de convenances et des goûts



Erotisme *poétique* : Louise Brooks dans *The Canary Murder Case* (1929) qu'Auriol citait comme « exemple d'idéalisation érotique dû à l'art du costumier Travis Banton ».

changeants de masses, enclines à s'assoupir et qu'il *faut pratiquement* réveiller à coups de poings dans les yeux. En revoyant des films des années 20, nous constatons que la mise en valeur des idoles de la foule y était plus directe qu'aujourd'hui. Les *vamps* — espèce en voie de disparition — avaient une grande liberté d'action et Valentino n'était pas un de ces apprentis séducteurs qui prennent la précaution de verrouiller la porte que la vierge ou l'aventurière n'entend pas se fermer sans un frisson d'impatience. Dans les images silencieuses, ce sont les lèvres, les yeux, les mains qui parlent aux yeux, puis au cœur. Lèvres humides des Pola Negri et des Nita Naldi qu'un filet de salive, brillant comme un fil de la vierge, reliait encore un instant à la bouche du jeune premier après le baiser lentement savouré. Paupières luisantes battant sur des yeux de velours ; narines palpitantes ; mains sombres des beaux vagabonds à la face cuite par le soleil des quatre hémisphères, mains de feu sur la main de neige ou le dos ployant de la tendre proie vêtue de linon immaculé.

Du brocard borgiaque, traînant voluptueusement jusqu'au delà des talons de neuf centimètres ou des franges de perles, point le pied cambré dans un soulier clouté de diamants ; et la cuisse, généreuse, et la croupe, harmonieuse, attirent la lumière sur la soie chatoyante qui les moule. La chair au-dessus des bas n'apparaît, doux éclair, qu'à la faveur d'un hasard étudié.

Sur l'écran muet tout parle aux yeux ; et les dents blanches comme des amandes ou la souriante commissure d'un genou ont plus de prix que les naïves exhibitions de mannequin des Folies-Bergère. Pourquoi le metteur en scène dévêtirait-il grossièrement la dame (Gloria Swanson, Vera Reynolds,




A gauche : érotisme pseudo-freudien, Véra Molnar dans *Une Fille du Tonnerre* (1951). A droite : la scène célèbre du bain de Popée (Claudette Colbert) dans le *Signe de la Croix* de Cecil B. de Mille (1932).





« Trop belles pour vivre » : la vamp platinée Jeanne Harlow (à gauche) et la spirituelle et exquise Carole Lombard (à droite).

Evelyn Brent, etc.) qu'il sait faire asseoir en repliant une jambe, pour faire saillir la cuisse et laisser briller une jambe, souple comme un bras, au pied ganté comme une main, dont on voudrait baiser les doigts polis. A l'époque de la poitrine plate, l'épaule et l'aisselle ont un lyrisme accentué et le bras est, plus que jamais, lisse et vivant collier.

Bâtie comme un damoiseau, la lointaine Garbo s'est toujours modestement découverte. C'est dans un regard perdu, les lèvres entr'ouvertes et la respiration coupée, prête à défaillir, qu'elle nous révélait le sublime éclat de la minute où elle devenait plus belle que belle, — dans quelle étreinte ?

***

Les costumes de plage des *bathing beauties* paraissent à présent ridiculement décents. Mack Sennett n'en est pas moins l'auteur d'une espèce de code de l'érotisme comique et ne manquait pas de faire pincer dans une portière d'auto maladroitement claquée telle robe trop longue pour en dépouiller la pure jeune fille ou la faiseuse d'embarras qui, naturellement, s'apercevait qu'elle était en *combinaison* seulement lorsque l'excentrique tombait à ses pieds, aveuglé, mort... Dans ses comédies, Mack savait aussi très ingénieusement jouer des effets de vent dans les voiles, de vagues renversantes et de rayons de soleil indiscrets.

« On n'a fait aucun progrès depuis le bon vieux temps » pourrait-il dire aujourd'hui, « si ce n'est l'invention du sein, déconsidéré après l'époque 1900 et généralement artificiel d'ailleurs, étalé comme à la boucherie sur la cou-



*Auriol définit ainsi l'érotisme familier : « il consiste à ne pas avoir l'air de savoir que l'on montre ce que l'on montre ». Aurait-il accepté pour l'illustrer cette image-clef d'Asphalt Jungle de John Huston (1950) ?*

verture de toutes les publications illustrées du monde entier, à croire que les hommes sont retombés à l'état de petite enfance ».

Après la disparition d'Olive Borden, Billie Dove et autres merveilles à la ligne explosive, c'est à partir de Jeanne Harlow et pour sa courte gloire que l'on prit l'habitude de photographier de profil les actrices particulièrement avantagées — les cinéastes sachant que le manque de chaleur persuasive d'une diction maladroite ou d'une récitation monotone ou l'impassibilité du visage pourtant aimable d'une actrice est parfaitement compensable par son air angélique d'oublier qu'elle apparaît comme une véritable provocation au viol. Les apparitions de Jeanne Harlow, Hedy Lamarr, Rita Hayworth, etc., ne sont-elles pas toujours saluées d'un concert de sifflements admiratifs ? De même, tant de costumes trop savants ou de *trop simples robes, excessifs* ou laids selon le goût des couturiers parisiens, sont des déguisements non déguisés qui appellent le pillage et la mise à sac de ces satins trop travaillés ou de ces déshabillés trop surchargés.

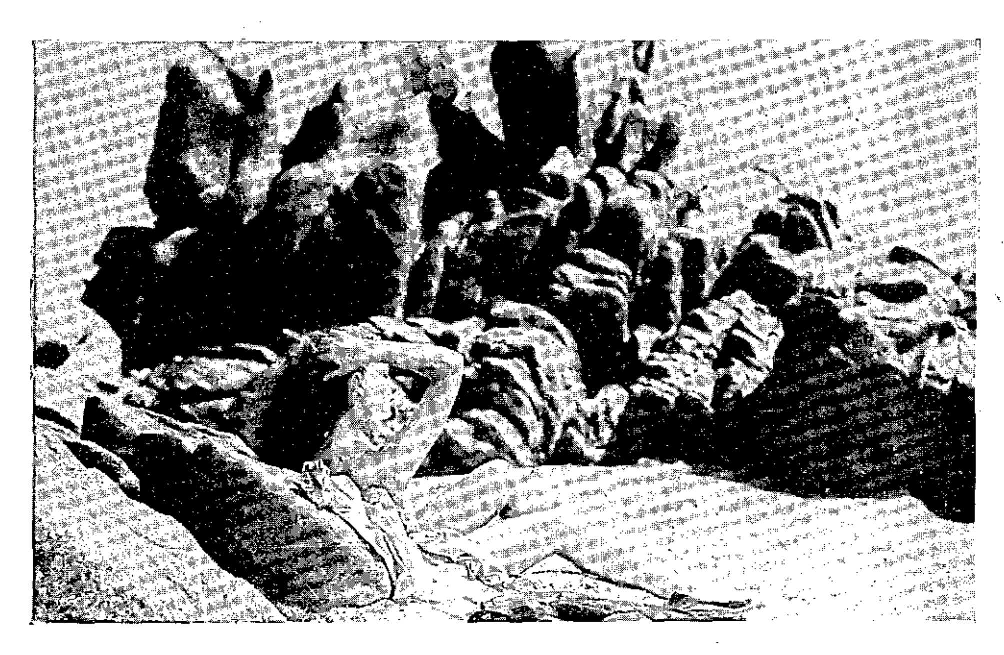
La limite de l'indécence est officiellement tracée aux Etats-Unis et en d'autres pays, et tacitement acceptée ailleurs ; mais peu importe que la jupe ne doive pas être retroussée même dans la bagarre, même dans la tempête, même en cas de légitime défense plus haut qu'à *tel centimètre frontière* quand une personne aussi « comme-il-faut » que, par exemple, Claudette Colbert (qui fût cependant Poppée et Cléopâtre et que Cecil B. De Mille, qui s'y connaît, plongeait dans de voluptueux bains de lait d'ânesse) apparaît tellement plus

affriolante en simple costume tailleur ou en robe du soir déjà amoureusement collée à son corps menu, exquis avant les yeux considérant sa fuite échevelée, ses efforts à se dégager d'un torrent ou simplement des bras du garçon qu'elle n'embrassera que vingt ou quarante minutes plus tard ; qu'importe quand la diablesse à la chasse au marin en permission s'échine, aidée de peu galants excentriques, à sauter un mur où elle grimpe de toutes les façons et d'où elle choit dans toutes les positions.

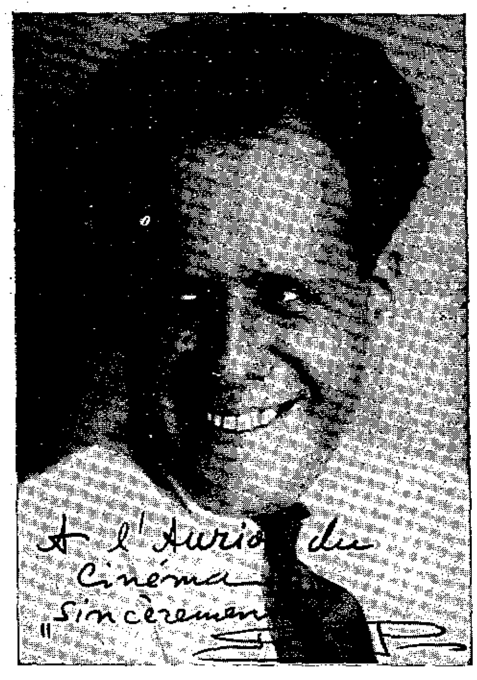
Apparemment froids, les personnages du cinéma anglais savent laisser deviner une chaleur que ceux du cinéma italien, moins patients, révèlent tantôt avec une liberté, tantôt une réserve également éloquentes. Et, nouvelle incarnation de la passion nordique fleurissant sous les tropiques des lampes à incandescence, Ingrid Bergman est-elle plus émouvante lorsqu'elle meurt du désir de dévorer l'oreille de Cary Grant (*Notorious*) ou quand le Dr Jekyll devenu le monstrueux M. Hyde la torture, l'abêtit, l'affole de paroles de mépris et de menaces et lui arrache un gémissement de martyre en lui jetant pour finir une grappe de raisins qui souille simplement sa joue fraîche.

L'instant est plus poignant que s'il la traînait par les cheveux et la piétinait. Et il serait dérisoire, sans doute, de voir des acteurs faire l'amour au cinéma lorsqu'on a contemplé l'admirable geste de la *Femme au corbeau* (Mary Duncan) écartant son manteau pour se coucher chaude sur le corps glacé du grand gars qu'elle ramenait à la vie en lui donnant son souffle, flamme vivante qui brûlait la toile blanche de l'écran.

JEAN GEORGE AURIOL



« L'érotisme, poétique, dont les effets ne sont guère heureux que s'ils sont dus au hasard »... Qui croirait en effet que cette gracieuse apparition d'Odile Versois, nue dans un payasage à la Tanguy, puisse être tirée de la consternante *Domenica* de Maurice Cloche ?




En donnant cette photo de lui à J. G. Auriol, Eisenstein la dédicaça de cette spirituelle façon : « A l'Auriol du cinéma. »

# NAISSANCE D'UN FILM

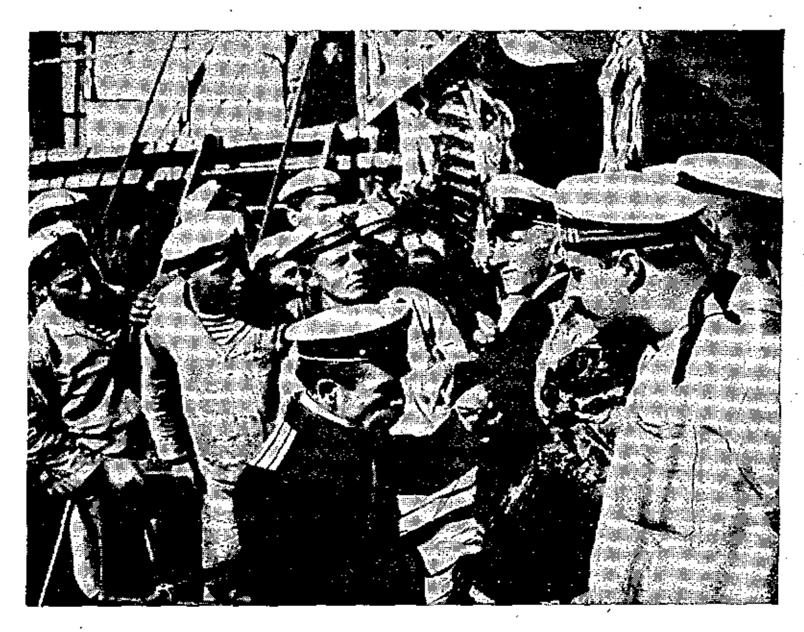
par

**S. M. Eisenstein**

Ce texte est constitué par des extraits de *Naissance du Film*, un article posthume et inédit de S. M. Eisenstein écrit en 1945 et paru dans la revue soviétique ART KINO (N° 4, juillet-août 1950), à l'occasion de la sortie de la version sonorisée de *Cuirassé Potemkine*.

L'histoire de la naissance du *Cuirasse Potemkine* est suffisamment connue (1). Ce film est sorti d'une demi-page d'un immense scénario «L'année 1905 » écrit par nous, en collaboration avec Nina Ferdinandowna Agadzhanova au cours de l'été 1925. De temps en temps, en cherchant dans les fonds de tiroirs des « Archives de la Création » on tombe sur ce travail gigantesque dont les pages innombrables ont absorbé le foisonnement des évènements de l'année « cinq ». Nous y en avons mis des choses — ne fût-ce qu'en passant — en deux mots, sous forme d'allusions ! Aujourd'hui, quand on parcourt ces pages, on se demande comment deux personnes raisonnables et douées d'une certaine expérience professionnelle ont pu supposer un instant que tout cela était susceptible d'être tourné, et en un seul film encore ! Puis on se prend à considérer les choses sous un autre

(1) LE CUIRASSE POTEMKINE, film de SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN. *Scénario :* Nina Agadzhanova-Shutko et S. M. Eisenstein. *Images :* Edouard Tissé. *Assistant-Réalisateur :* Gregory Alexandrov. *Adjoints :* Antonov, Gomarov, Shtraukh, Kriounkoff. *Direction des figurants :* Yakov Bliokh. *Sous-titres :* Nicolas Asseiev. *Interprétation :* Equipages de la flotte de la Mer Noire, la population d'Odessa, quelques acteurs du Prolekult Theatre, Antonov (Vakoulintchouk), Alexandrov Gilarowski), Barski (Golikov), Levchin (le contremaître), Gomarov (un marin). Le film fut tourné dans les villes et ports d'Odessa et de Sébastopol. *Production :* Goskino, Moscou, 1925. *Métrage :* 1740 mètres.



S. M. Eisenstein : *Le Cuirassé Potemkine.* La scène du quartier de viande pourri qui déclenchera la révolte.

jour. Et soudain il devient évident que « les choses » ne forment pas du tout un scénario. C'est un gros cahier de brouillon, le gigantesque résumé d'un travail attentif et minutieux sur l'époque, ses rythmes, le lien intérieur entre les divers évènements.

Bref c'est le vaste résumé d'un travail préliminaire sans lequel le frémissement de l'année «cinq» n'aurait pu passer tout entier dans l'épisode particulier du *Potemkine*. Ce n'est qu'en s'imprégnant, en se gorgeant de tout cela, en le vivant que le metteur en scène pouvait par exemple prendre sans hésiter dans son scénario cette simple indication « le cuirassé passe à travers l'escadre sans coup férir » ou « Brérent choisit ceux qui seront fusillés » et à partir de ces quelques mots tourner pour la plus grande surprise des historiens du cinéma des scènes étrangement émouvantes. C'est ainsi que, ligne après ligne, chaque allusion du scénario à des évènements, avec lesquels on était familiarisé d'avance, se transformait en images parce que tout ce complexe de sentiments portait une plénitude émotionnelle telle que les images vivantes en sortaient naturellement — images qui n'étaient nullement impliquées dans les notes fugitives du livret. Nous pouvions dès lors, sans porter atteinte à la vérité, nous permettre toutes les improvisations et accueillir toute idée de scène qui se présentait, sans qu'elle eut fait pour cela partie du manuscrit (par exemple l'escalier d'Odessa) ou tout autre détail imprévu (le brouillard dans la scène funèbre). Pourtant Agadjanowa fit encore beaucoup plus pour moi : à partir du passé révolutionnaire, elle me conduisit jusqu'au présent révolutionnaire.

L'intellectuel ayant rallié la révolution après 1917 passait par l'étape inévitable du « moi et eux » avant de parvenir à une conception soviétique

de la fusion du « nous » révolutionnaire. C'est ce passage qui me fut grandement facilité par la timide, infiniment modeste et gentille petite Nouné Agadjanowa aux yeux bleus (Nouné, ainsi sonne Nina en Américain). Et pour cela, elle a droit à une plus chaleureuse reconnaissance.

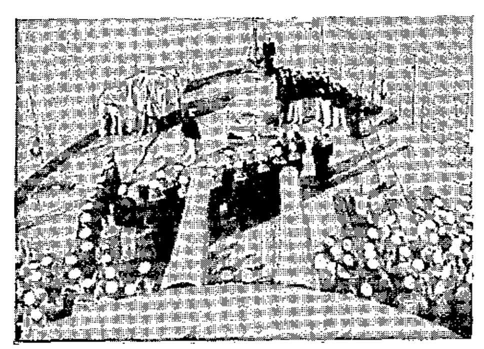
I

Pour faire un film sur un cuirassé, il faut ...un cuirassé. Et pour retracer l'histoire d'un cuirassé de l'année 1905, il faut notamment que le cuirassé soit du type 1905. En vingt ans — nous étions alors dans l'été 1925 — les silhouettes des bateaux de guerre avaient changé du tout au tout. Ni dans la baie de Louga, du Golfe de Finlande, — c'est-à-dire dans la flotte de la mer Baltique —, ni dans la flotte de la Mer Noire, il n'existait plus de cuirassé du type ancien. Voici un cuirassé qui danse gaiement sur les eaux de Sébastopol. Mais ce n'est pas du tout celui qu'il nous faut. Il n'a pas cette croupe large, si particulière, il lui manque le pont arrière, théâtre du célèbre drame que nous avons à reconstituer. Quant au véritable « Potemkine » il est mis à la ferraille depuis des années. Impossible même de retrouver la trace de l'histoire dont le tourbillon a dispersé et balayé la lourde cuirasse de tôle qui recouvrait autrefois les flancs robustes du bateau. Toutefois les limiers de la recherche nous firent savoir que si le « Prince Potemkine de Tauride » lui-même n'était plus, son ami et parent, du même type, autrefois puissant et glorieux, le cuirassé « Douze Apôtres » était encore en vie. Enchaîné à la côte rocheuse, rivé par des ancres de fer au fond sablonneux de la mer, sa carcasse jadis héroïque, se dressait au fond d'une des anfractuosités les plus lointaines de la baie. Là, dans des souterrains profonds qui prolongent les criques du Golfe de Sébastopol jusque sous les montagnes, sont déposés des milliers de mines. A l'entrée du souterrain, enchaîné comme un cerbère vigilant, s'allonge le grand corps gris taché de rouille du « Douze Apôtres ». Mais sur l'énorme dos du gardien — cette baleine somnolente — on ne distingue plus guère les tourelles des canons, les mâts de flèches ni le pont du capitaine.

Le temps les a emportés. Et seul le ventre d'acier creusé des nombreuses galeries répond par un grondement au roulement des wagonnets qui emportent le contenu lourd et meurtrier de ces voûtes métalliques : des mines, des mines, des mines... Le corps du « Douze Apôtres » est devenu lui aussi un entrepôt de mines. C'est pourquoi on l'a si soigneusement enchaîné, fixé et rivé à la terre ferme : la mine n'aime pas les secousses, la mine évite les chocs, la mine exige l'immobilité et le calme.

*

Il semblait que le « Douze Apôtres » fût figé à jamais, immergé jusqu'à la taille dans les eaux silencieuses de la baie de Sébastopol. Mais la baleine d'acier allait se réveiller : une fois encore ses flancs allaient bouger. Une fois encore elle allait pointer vers le large son nez qu'on aurait cru pour toujours braqué sur les falaises. Le cuirassé est tout contre la côte rocheuse, orienté parallèlement à elle. Or le drame sur la plage arrière doit se passer en pleine mer. Impossible de prendre les vues, soit de côté, soit de la proue du cuirassé, si l'on veut éviter les noirs abruptes rocheux qui entreraient dans le champ. Pourtant l'œil vigilant de Locha Kriounkov, l'assistant metteur en scène, qui a déjà découvert le grand vieillard d'acier dans les




S. M. Eisenstein : *Le Cuirassé Potemkine.* Les préparatifs do l'exécution (à gauche) puis la révolte parvenue à son paroxysme (à droite).

creux de la rade, a trouvé le moyen de vaincre encore cet obstacle. En virant de bord de 90 degrés le corps puissant du vaisseau se place perpendiculairement à la côte ; il se trouve ainsi exactement face à une crevasse et se dessine dans toute son ampleur sur le fond net du ciel pur. La caméra opérant devant la proue, le cuirassé donne l'impression d'être en pleine mer. (Dans le film, il est vrai, on voit une image du cuirassé pris de côté. Elle a été tournée dans le palais mauresque des établissements de Bains Sandounoff à Moscou où se balançait sur les eaux tièdes du bassin le petit corps gris d'un modèle réduit.) Les mouettes volent alentour, toutes surprises, habituées qu'elles sont à le considérer comme une partie de la montagne... Et leur présence renforce encore l'illusion. Dans un silence attentif la baleine d'acier se balance. Par ordre spécial du commandement de la flotte de la Mer Noire, la proue du géant d'acier, pour la dernière fois, est tournée face à la mer. Et après avoir connu l'odeur stagnante et fangeuse de la côte, il semble humer l'air de l'étendue uniforme du large. Les mines qui somnolent dans ses flancs n'ont vraisemblablement rien su de l'élégante manœuvre du mastodonte. Mais le martèlement des haches ne pouvait pas ne pas déranger leur sommeil car c'est sur le pont du vrai cuirassé qu'on construit une super-structure en contreplaqué. Avec des lattes, des poutres et du contre-plaqué, d'après les dessins conservés par l'Amirauté on a reconstitué l'exacte silhouette du cuirassé « Potemkine » A partir de l'histoire véridique, recréer le passé au moyen de l'art, c'est presque tout le symbole du film. Mais surtout pas de secousses. Pas un centimètre de trop à droite ou à gauche, sinon l'illusion du large sera perdue, sinon les rochers vont glisser malicieusement un œil dans l'objectif.

Les œillères de l'espace nous imposent des limites absolues. Les œillères du temps aussi : l'obligation de sortir le film pour un anniversaire interdit tout écart d'imagination. Chaînes et ancres maintiennent le vieux corps du cuirassé qui tire vers le large. Les chaînes de l'espace et les ancres du temps retiennent les débordements de l'imagination. Et c'est cela, peut-être, qui donne au film sa rigueur d'écriture et sa justesse de proportion.

*

Des mines, des mines, des mines....

Ce n'est pas pour rien qu'elles reviennent dans ces pages. C'est sous le signe des mines que *tout le travail s'accomplit*. Défense de fumer. Défense de courir. Défense même d'aller sur le pont, sans nécessité absolue. Plus redoutable encore que les mines est leur gardien, le camarade Glazastikov, qui nous est spécialement adjoint. Glazastikov n'est point un jeu de mots (1).

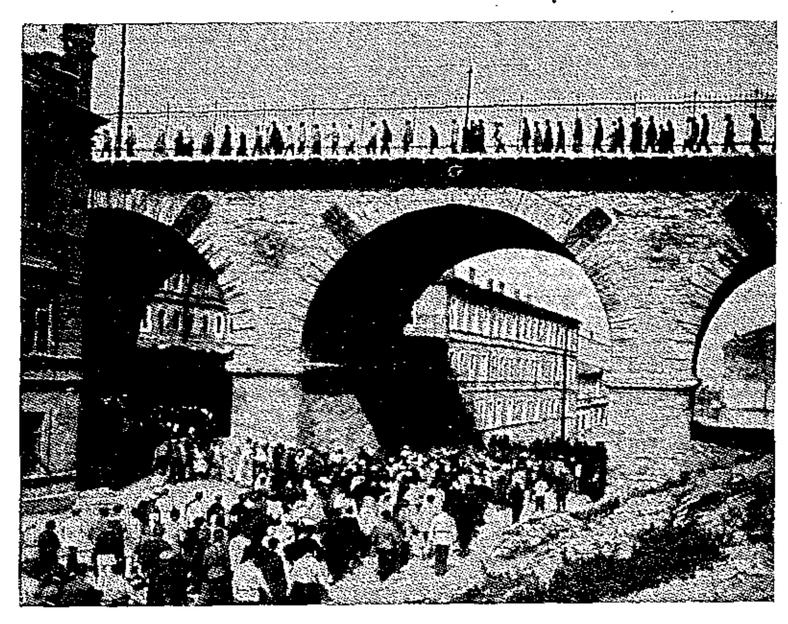
Pourtant hélas ! il exprime le regard même de cet œil d'argus qui protège des flammes et des secousses superflues les galeries de mines sous nos pieds. Il eût fallut des mois pour décharger les mines et nous n'avons que quinze jours pour achever le film avant l'anniversaire. Essayez un peu de tourner une révolte *dans de pareilles conditions* ! Mais « les obstacles n'existent pas pour les Russes », et la révolte fut tournée ! Ce n'est pas en vain que les mines ont remué dans le ventre du vieux cuirassé et frémi du fracas des évènements historiques qui reprenaient vie sur le pont. Le rejeton cinématographique a emporté dans son tour du monde quelque chose de leur puissance explosive. L'image du vieillard révolté a causé bien des inquiétudes à beaucoup de censures et de polices d'Europe. Il n'y eût pas moins de remous dans l'esthétique cinématographique.

II

Une des silhouettes les plus importantes du scénario était le docteur. On chercha longtemps, désespérément, un interprète pour se résigner enfin à accepter un quelconque acteur. C'était un demi-compromis. Nous voici donc, mon équipe et moi, avec le candidat si peu satisfaisant à bord d'une petite vedette en direction du croiseur « Komintern » où sera tournée la scène de la viande avariée. Je boude. Je suis assis à une extrémité de la vedette, le plus loin possible du « docteur », évitant exprès de regarder de son côté.

Les détails du port de Sébastopol me sont connus jusqu'à la nausée. Les visages de l'équipe aussi. J'observe les têtes des machinistes qui au cours des prises de vues tiendront les écrans-réflecteurs. J'avise un petit bonhomme fluet. Dans l'hôtel froid et plein de courants d'air de Sébastopol où nous tuons le temps entre les prises de vues c'est lui qui s'occupe du chauffage. « Quelle idée d'engager de pareils maigrichons pour ballader de lourds réflecteurs » — mes pensées flânent paresseusement. — « Il est capable de faire tomber le réflecteur à l'eau. Où même de le casser et ça porte malheur ». Ma pensée s'immobilise et le chauffeur maigrichon passe sur un autre plan — ses capacités physiques font place à ses possibilités d'expression : une petite moustache, une barbiche pointue... des yeux malicieux. En imagination, je place devant ses yeux les verres d'un pince-nez à chaînettes. En imagination j'échange sa casquette crasseuse contre le képi d'un médecin de marine. Et au *moment où nous arrivons sur le pont* pour les prises de vues ma pensée s'est faite réalité : à travers les verres de son pince-nez, le médecin de marine du cuirassé « Potemkine », le machiniste de tout à l'heure regarde la viande grouillante de vers et cligne lâchement des yeux.

(1) En russe, glaza signifie : les yeux.



S. M. Eisenstein : *Le Cuirassé Potemkine*. La procession dans Odessa. On remarque la décomposition en trois « lignes » du passage de la foule.

Une légende veut que ce soit moi qui aie interprété le rôle du pope dans le film. C'est faux. Il fût confié à un vieux jardinier des vergers de la banlieue de Sébastopol. Celui-ci le joua avec sa vraie barbe blanche, vaguement peignée pour la circonstance, et de faux cheveux blancs. A l'origine de la légende se trouve une photo de travail : on m'y voit avec une fausse barbe, affublé de la perruque et de la soutane dans laquelle avait tourné le vieux jardinier. Je suis maquillé pour le doubler car ce vénérable vieillard devait dégringoler un escalier. Il était pris de dos : je ne voulais pas me priver du plaisir d'accomplir personnellement cette dégringolade.

Le troisième protagoniste important est resté lui aussi anonyme — bien mieux —, il est resté même hors-champ. Heureusement, car c'était moins un collaborateur qu'un ennemi enragé des prises de vues. C'était le gardien du parc du Palais d'Alompka. Un instant de plus et ses souliers fatigués, son pantalon avachi apparaissaient sur l'écran. On le trouvait toujours assis en effet sur la tête d'un des lions de marbre pour nous empêcher de le tourner et à chaque lion il réclamait une permission spéciale. Ce qui nous sauvait c'est qu'il y a en tout six lions sous cet escalier. En courant avec la caméra d'un lion à l'autre, nous sommes parvenus à si bien embrouiller ce rigoureux gardien de l'ordre qu'en fin de compte il nous ficha la paix et nous réussîmes à prendre trois des fauves en gros plan. « Les lions cabrés » furent donc encore une « trouvaille sur place », un jour que nous étions allés nous reposer à Alompka parce qu'on ne tournait pas.

Autre trouvaille sur place : les fameux brouillards. Une matinée brumeuse sur le port. Le coton recouvre le miroir du golfe : c'est le « Lac du Cygne » tel qu'on pourrait le voir au théâtre d'Odessa, mais cette fois parmi les grues et les débarcadères du port. On eût dit que des jeunes filles

envolées au loin telles des cygnes blancs avaient abandonné leurs voiles blancs sur les eaux. La réalité fut plus prosaïque : les brouillards sur les golfes signifiaient un jour chômé, un vendredi noir sur le plan du travail du film. Il y eût jusqu'à sept vendredis noirs dans une semaine. Nous voilà en dépit de la blancheur vaporeuse face à face avec un de ces vendredis noirs. Les squelettes noirs des grues qui se dessinent à travers la blancheur de fleur d'oranger des voiles de brume nous le rappellent d'une façon lugubre, ainsi que les corps noirs des bateaux, des péniches et des navires marchands, semblables à des hippopotames se débattant dans la mousseline. Ça et là, la charpie brumeuse et échevelée est traversée par de rares fils de soleil. Le brouillard prend des taches de rose et de roussi et devient chaud et vivant. Mais voici que le soleil à son tour s'enveloppe de nuages comme s'il était jaloux de sa propre image vêtue d'un duvet de cygne dans les eaux. « Et pourquoi pas moi ? » dit-il. Bref, pas de prises de vues. Chômage. La location d'un bateau coûte 3 roubles 50. En compagnie de Tissé et d'Alexandrov je me promène sur les eaux du port brumeux comme dans d'infinis vergers de pommiers en fleurs. « Trois hommes dans un bateau... ». Notre caméra, chien fidèle, nous accompagne. Elle comptait — comme nous — se reposer aujourd'hui. Mais l'ardeur inlassable des trois promeneurs l'oblige à manger du brouillard. Le brouillard s'accroche à l'œil de l'objectif comme du coton aux dents. « Ces choses-là ne se tournent pas » semble chuchoter le pignon de l'appareil. Son point de vue est confirmé par un rire moqueur jailli d'un bateau que nous croisons. « Des rigolos ». Celui qui se moque ainsi de nous, c'est un opérateur, qui se trouve là lui aussi pour un autre film. Son corps décharné de Don Quichotte est allongé dans l'autre bateau comme une perche. Surgissant par éclair, puis s'enfonçant dans le brouillard, comme derrière un camouflage, il nous jette au vol des souhaits ironiques de réussite. Les souhaits se sont réalisés. Attrapée par hasard et interprétée d'emblée, sous le coup de l'émotion, la rencontre des brouillards devint immédiatement, dans le choix des détails et les ébauches du cadrage, une matière première, un thème funèbre d'accords plastiques. Et plus, au montage, des enchevêtrements ingénieux composeront la symphonie funèbre à la mémoire de Vakoulintchouk. Ce fût la prise de vues la plus économique du film : la location du bateau dans la baie avait coûté en tout 3 roubles 50.

### III

La troisième *trouvaille sur place* fut l'escalier d'Odessa. J'estime que la nature et l'ambiance et le décor au moment de la prise de vues, aussi bien que la totalité de la pellicule filmée au moment du montage sont souvent plus « intelligents » que le scénariste et le metteur en scène.

Savoir discerner et comprendre ce que suggère la nature ou les angles imprévus d'un décor conçu par votre imagination, savoir prêter l'oreille à ce que disent « les rushes » unis bout à bout et les scènes qui vivent sur l'écran leur propre vie, débordant quelquefois l'idée qui les a engendrées, c'est là le souverain bien, le grand art. Mais tout ceci exige une extraordinaire précision de la ligne créatrice d'ensemble, qu'il s'agisse d'une scène particulière ou de toute une phase du film. En revanche, il faut autant de souplesse dans le choix des moyens appropriés à la réalisation de ce qui a été conçu. Il faut assez de rigueur pour savoir exactement la qualité de




S. M. Eisenstein. *Le Cuirassé Potemkine* : l'hommage muet des citoyens d'Odessa défilant devant le corps de Vakoulintchouk.

la sonorité qu'on désire donner et assez d'indépendance pour accueillir les possibilités qui se présentent à l'improviste et qui sont susceptibles de créer cette sonorité. Dans les notes de mise en scène figure le degré exact d'intensité que doit atteindre la fusillade sur l'escalier d'Odessa à l'instant où on la coupe. Ce degré est donné par le coup de feu parti du cuirassé. Quant aux moyens, ils ne sont qu'ébauchés. Le hasard oblige à des solutions tranchantes. La clé musicale devant rester la même, l'accident entre alors dans la chair du film selon une loi imprescriptible. Des dizaines de pages de notes sont consacrées à l'élaboration de la scène funèbre de Vakoulintchouk qui fut décidée à mesure que les images du port lentement s'ébranlaient. Mais à travers l'image du port glissent rêveusement les détails dûs au hasard d'une journée de brume ; la sonorité émotionnelle s'est accordée parfaitement à la conception initiale de la scène funèbre et voici que les brouillards inattendus pénétraient au cœur même du projet. Et tout aussi exactement se rassemblent mille petits épisodes, qui s'élèvent graduellement en même temps que la cruauté cosaque (dans la rue, dans la cour de l'imprimerie, dans la banlieue, devant la boulangerie) jusqu'à former un seul escalier monumental dont les marches servent pour ainsi dire d'unité de mesure rythmique et dramatique aux actes de la tragédie qui s'y déroule. La scène de la fusillade sur l'escalier d'Odessa ne figurait sur aucun scénario préliminaire, sur aucune des notes préparatoires au montage. C'est la rencontre même de l'escalier qui la fit naître. L'anecdote selon laquelle l'idée de cette scène me serait venue, à la vue de noyaux de cerises que je crachais et que je vis rebondir jusqu'au bas des marches alors que je me trouvais tout en haut au pied de la statue du duc de Richelieu, est un mythe pittoresque, je l'admets, mais un mythe évident.

C'est l'élan même de ces marches qui fit jaillir l'idée de la scène. Son mouvement irrésistible poussa l'imagination du metteur en scène à créer lui aussi un autre élan. On pourrait dire que la terreur de la foule se précipitant jusqu'au bas des marches d'un seul mouvement n'est rien autre que l'incarnation de cette première émotion, ressentie à la vue de l'escalier lui-même. Et peut-être aussi joua son rôle une illustration parue dans un journal de 1905 dont l'esquisse était demeurée quelque part au fond de ma mémoire et où, sur un escalier estompé par la fumée, on voyait

un cavalier brandir son sabre. Bref, l'escalier d'Odessa est le moment essentiel dans le déroulement du film. L'homme de la chaufferie, les brouillards et l'escalier sont une répétition de l'histoire du film lui-même, ce film qui fut tiré d'une côte de l'interminable scénario « L'année 1905 » embrassant une quantité d'évènements. J'avoue que le soleil n'a pas l'habitude de prendre un verre chez moi (1) comme chez Vladimir Vladimirovitch Maïakowsky. Néanmoins il me rend de temps à autre des services inattendus. Ainsi, en 1938, il se montra gracieusement pendant quarante jours consécutifs tandis que nous tournions la bataille sur la glace aux environs des Studios de Mossfilm pour *Alexandre Newski*. C'est encore lui qui força impérieusement à plier bagage notre expédition cinématographique à Léningrad en 1925, alors que nous avions commencé les prises de vues retardées du film *L'année* 1905. C'est lui qui nous envoya à Odessa puis à Sébastopol à la poursuite de ses derniers rayons, nous obligeant ainsi à choisir parmi les nombreux épisodes du scénario l'unique qui pouvait être tourné dans le midi. Et voici que cet épisode particulier incarne l'émotion de l'épopée de 1905 tout entière. La partie a pris la place du tout. Et la partie s'est imprégnée de l'émotion du tout. Comment la chose fut-elle possible ? La revalorisation du gros plan qui transforme un détail d'information en une particularité susceptible d'évoquer tout un ensemble dans l'esprit et le cœur du spectateur y est pour beaucoup. Ainsi le pince-nez du médecin au moment voulu prend la place de l'homme : le pince-nez balancé par les vagues remplace le médecin en train de se débattre dans les algues, après le jugement sommaire des marins. J'ai comparé dans un article cette méthode d'utilisation du gros plan à ce qu'on nomme en poétique synecdoque. Les deux procédés relèvent directement de notre capacité intellectuelle et affective d'assimiler le tout à la partie. Mais quand donc ce phénomène devient-il possible dans une œuvre d'art ? Quand donc une partie, une particularité, un épisode sont-ils susceptibles de prendre la place du tout selon une véritable nécessité et d'une manière exhaustive ? Bien entendu *seulement au cas où la partie, la particularité, l'épisode sont caractéristiques*. C'est-à-dire lorsqu'ils contiennent effectivement le principe du tout, comme le fait une goutte d'eau. L'image du médecin avec sa barbiche pointue, ses yeux de taupe, sa vue bornée répondent parfaitement au pince-nez du modèle 1905 attaché tel un fox-terrier par une chaînette métallique, qui se glisse derrière l'oreille. C'est exactement ainsi que l'épisode de la révolte a rassemblé en lui, historiquement parlant, une quantité innombrable d'évènements, profondément caractéristiques de cette année 1905 « *répétition générale* d'Octobre ». Le morceau de viande avariée grandit jusqu'à devenir le symbole des conditions inhumaines de vie, imposées à l'armée et à la flotte, aussi bien qu'aux exploités de « la grande armée du travail ». La scène de la plage arrière a absorbé les traits de cruauté caractéristique de la répression tzariste contre toute tentative de révolte. Cette scène symbolise également le mouvement de riposte non moins caractéristique de ceux qui reçurent en 1905 l'ordre de sévir contre les révoltés. Le refus de tirer sur la foule, sur la masse, sur le peuple, sur les frères, c'est un élément propre à l'atmosphère de l'année « cinq » ; il illustre le passé de plusieurs unités de l'armée que la réaction lâchait contre les révoltés. La scène funèbre devant la dépouille mortelle de Vakoulintchouk

(1) Allusion au célèbre poème de Maïakowsky : "Le Soleil".



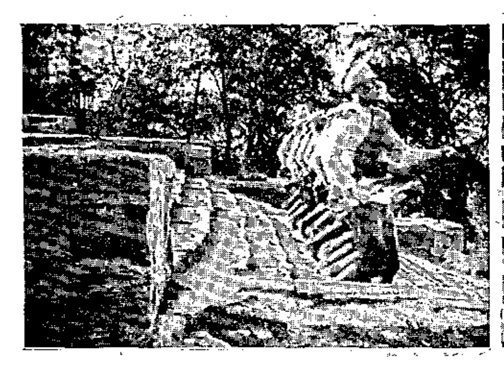
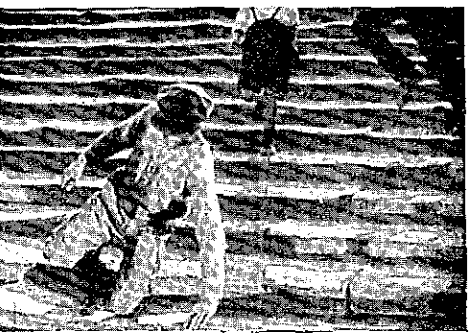
S. M. Eisenstein : *Le Cuirassé Potemkine.* La scène de l'escalier d'Odessa dont son auteur dit qu'elle est « le moment essentiel dans le déroulement du film ».

fait écho à toutes les obsèques de victimes de la révolution, qui se transformaient en manifestations ardentes, provoquant bagarres et massacres. Cette scène incarne à la fois les sentiments et le sort de ceux qui ont porté sur leurs épaules le corps de Bauman à travers Moscou. L'image de l'escalier symbolise le massacre de Bakou, symbolise la journée du 9 Janvier. Ce jour-là, l'élan du peuple débonnaire ravi par ce printemps de la liberté qu'était l'année « cinq » fut écrasé sous la botte impitoyable de la réaction, aussi sauvage que les instigateurs déchaînés de pogroms de « Cents Noirs » qui incendièrent le théâtre de Tomsk au cours d'un meeting. Enfin la dernière image du film, le passage victorieux du cuirassé à travers l'escadre de l'Amirauté, cet accord majeur qui met fin aux évènements, porte en elle, cette fois encore, la vision entière de la révolution de l'année «cinq». Nous connaissons la suite de l'histoire du cuirassé. Il fut interné à Constanza puis rendu au gouvernement tzariste. Une partie des marins échappa. Mais Matinchenko tombé aux mains des bourreaux tzaristes fut exécuté. Toutefois l'histoire filmée du cuirassé se clôt avec raison sur une victoire. Car du point de vue purement historique la révolution de l'année «cinq», noyée elle-même dans le sang, figure dans le cours des évènements révolutionnaires, avant tout comme un fait victorieux. Elle annonce la victoire finale d'Octobre.

Derrière cette série de défaites qui s'achèvent en victoire transparaît dans tout son pathétique le sens des grands évènements de l'année «cinq» entre lesquels l'épisode historique du « Potemkine » n'est qu'un fait particulier mais un fait digne de refléter la grandeur du tout.

## IV

Revenons aux protagonistes et aux anonymes. Presque tous sont anonymes, excepté l'acteur Antonov qui joua le rôle de Vakoulintchouk, Grégory Alexandrov — Gilarovski, feu le metteur en scène Barski,

S. M. Eisenstein : *Le Cuirassé Potemkine.* Scènes de la répression des manifestations de sympathie des citadins d'Odessa à l'égard des mutins du « Potemkine ».

Golikov et le maître d'équipage Levchin dont le sifflet nous fut si utile au cours du travail. Que sont devenus ces centaines d'anonymes qui accoururent à nous avec enthousiasme, qui sans jamais relâcher leur zèle montèrent et descendirent l'escalier du haut en bas par une chaleur torride, qui suivirent sur la jetée le cortège funèbre en une file interminable. Celui que j'aimerais rencontrer par dessus tout est cet enfant anonyme qui pleurait dans la petite voiture tandis qu'elle dégringolait l'escalier en sautant d'une marche sur l'autre. Il a vingt ans aujourd'hui. Où est-il ? Que fait-il ? A-t-il défendu Odessa ? Repose-t-il dans une fosse commune quelque part dans le lointain Liman ? Où bien travaille-t-il à cette heure à faire revivre Odessa ?

*

Toujours est-il que je me souviens de quelques noms et prénoms des figurants des scènes de masse sur l'escalier. Et pour cause. Le recours au « procédé » de Bonaparte fait partie des trucs du metteur en scène. On sait que Napoléon s'informait auprès de ses soldats d'un de leur camarade de régiment pour ensuite étonner celui-ci par sa science de ses affaires privées. « Comment va Louison, ta fiancée ? Comment vont tes parents de Saint-Tropez, la bonne vieille Rosalie et Thibaut qui n'a pas peur du travail ? Et la tante Justine, elle est guérie de sa goutte ? ».

La foule se précipite au bas de l'escalier. Plus de deux mille jambes dévalent les marches en courant. La première fois pas mal, la seconde fois c'est déjà moins énergique. La troisième fois c'est presque la flemme. Et soudain du haut de l'échafaudage à travers le porte-voix scintillant, couvrant le bruit des pas et le martèlement des chaussures et des sandales, retentit, telle la trompette de Jéricho, un rappel à l'ordre du metteur en scène.

« Camarade Prokopenko, vous ne pourriez pas y mettre plus d'énergie ? »

La foule un instant demeure figée : « Est-ce qu'il nous voit tous du haut de cette maudite guérite ? Est-ce qu'il poursuit chacun de ceux qui courent de son œil d'argus ? » « Connaît-il notre tête et notre nom à tous ? » La foule fonce cette fois à une allure folle, absolument convaincue que personne ne peut se soustraire au regard vigilant du démiurge metteur en scène. Dans sa trompette étincelante le metteur en scène avait crié le nom du seul figurant de la scène de masse qu'il connut par hasard.

Le moment est venu de rendre justice au principal anonyme non pas cette fois l'anonyme protagoniste mais l'anonyme créateur. A notre grand peuple russe, à son glorieux passé révolutionnaire et à son immense inspiration créatrice qui intarissablement nourrit le génie créateur de nos artistes et de nos maîtres. Que soit offert ici à ce grand inspirateur composé de millions et de millions d'individus, au véritable créateur de nos œuvres la gratitude chaleureuse de tous ceux qui créent dans ce pays.

Cette gratitude profonde pour le peuple c'est le Grand Staline qui nous l'enseigne.

SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN

(Traduction de Colette Audry et Marina Stalio)

## BIOGRAPHIE ABRÉGÉE DE S. M. EISENSTEIN

Né en 1898 à Riga, fils d'un ingénieur.

1919-1920 : à Moscou, travaille avec le Théâtre de l'Armée Rouge et fait la connaissance de ses deux futurs collaborateurs, Gregory Alexandrov et Édouard Tissé.

1924 : Après avoir participé au montage du *Docteur Mabuse* de Fritz Lang, il réalise son premier film *La grève.*

1925 : Le 31 mars, Eisenstein commence *Le Cuirassé Potemkine.* Le film sera présenté le 25 décembre au Bolchoi Théatre de Moscou pour la commémoration du XX^e^ anniversaire de la Révolution de 1905.

1926 : Eisenstein entreprend *La ligne générale.*

1927 : Réalisation d'*Octobre,* commémoration de la Révolution de 1917.

1929 : Publication avec Alexandrov et Poudovkine de la « Déclaration sur le film parlant ».

Eisenstein part ensuite avec Alexandrov et Tissé à Hollywood où ils sont engagés par la Paramount. Sur le chemin du voyage, séjour de plusieurs mois en France. Eisenstein collabore à *Romance Sentimentale* de G. Alexandrov.

1930 : A Hollywood, Eisenstein tente de réaliser *Arms and The Man, Napoléon noir, Glass House, Sutter's Gold.* Il s'intéresse également à *An American Tragedy* de Théodore Dreiser dont il écrit une adaptation.

1931-1932 : Tous ces projets ayant échoué, Eisenstein part au Mexique avec Alexandrov et Tissé pour y réaliser *Que Viva Mexico !* vaste fresque mexicaine composée d'un prologue, de quatre parties (*Sandunga, Maguey, Fiesta, Soldadera*) et d'un épilogue. Il tourne près de 50.000 mètres de film.
Il revient à Moscou en 1932.

1933 : Sol Lesser utilise les fragments tournés de *Que Viva Mexico !* et monte *Tonnerre sur le Mexique, Kermesse funèbre* et *Eisenstein à Mexico* (inédit en France).

1933-1936 : Eisenstein enseigne la mise en scène à l'Université du film de Moscou.

1937 : Eisenstein commence puis abandonne *Le pré de Béjine.* Il se consacre à *Alexandre Newsky.*

1938 : *Alexandre Newsky* achevé le 3 novembre est présenté le 23 novembre.

1939 : Aux U. S. A., Mary Seaton monte *Time in the Sun* avec des passages inutilisés de *Que Viva Mexico !*
Eisenstein prépare *La bataille de Perekop.*

1940 : Retour d'Eisenstein au théâtre. A Moscou, au Bolchoi Theatre, il met en scène *La Walkyrie* dont il dessine costumes et décors.

1941 : Eisenstein prépare *Ivan le Terrible.* Réalisation en novembre d'un court métrage d'actualité *Moscou se défend.*

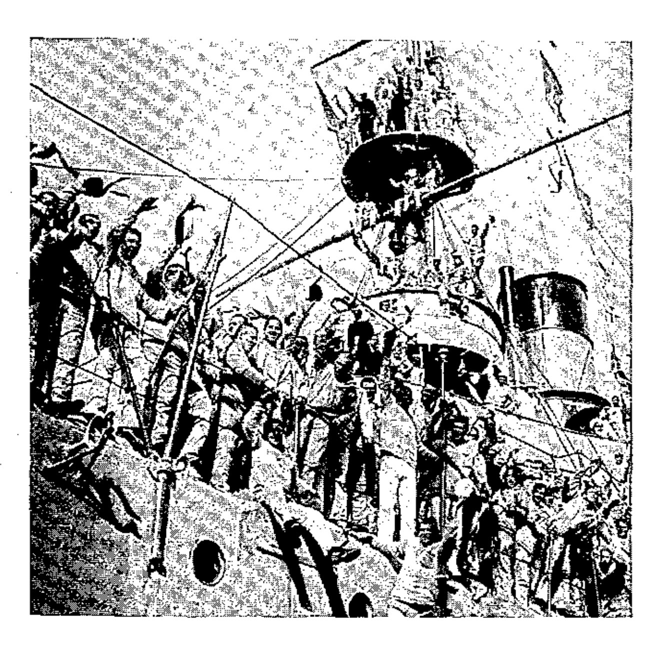
1943 : Le 22 avril, premier tour de manivelle à Alma-Ata d'*Ivan le Terrible.*

1944 : *Ivan le Terrible* est terminé.

1945 : Présentation à Moscou en janvier d'*Ivan le Terrible.*

1947 : Eisenstein a l'intention de faire un montage de *Que Viva Mexico !* avec *Tonnerre sur le Mexique* et *Time in the Sun* (qu'il voit en décembre 1946 pour la première fois), mais il tombe malade...

1948 : Le 11 février, mort de Sergei Mikhailovitch Eisenstein.



S. M. Eisenstein : *Le Cuirassé Potemkine.* L'apothéose finale : le passage victorieux du cuirassé à travers l'escadre de l'Amirauté.

# UN BOVARYSTE A HOLLYWOOD

## *(Billy Wilder)*



par

Jean Myrsine

En voyant, l'autre soir, un couple exhubérant de guitaristes lors d'un entr'acte au café-concert, je réfléchissais que l'art contemporain tend de plus en plus, s'il veut vivre, à flatter chez les spectateurs les idées qu'il imagine les moins rebelles aux sollicitations du quotidien. Je crois bien que Flaubert est le grand responsable de cet état de chose, et qu'il inventa (ce en quoi il est le premier romancier moderne dont nos prosateurs se peuvent réclamer, tout comme nos poètes se réclament de Baudelaire) l'état d'esprit qui présida à son établissement. On comprend que notre littérature applaudit si haut le génie (car, disons-le, il fallut une force remarquable pour renverser ce que trois siècles d'inspiration classique mirent d'honneur à exprimer) qui introduisit sur scène les personnages inintéressants, et, refusant d'exalter des sentiments aussi nobles que la vertu, la prudence ou la pitié, se complait chaque jour davantage de calquer chez lui la peinture de l'indigence, du désespoir ou de l'ennui. Je sais peu de lectures aussi déprimantes que celles de « Bouvard et Pécuchet » et de « L'Education Sentimentale ». Peut-être s'étonnera-t-on que j'aille maintenant comparer un

Ci-dessus, Billy Wilder se faisant couper les cheveux par Krk Douglas, son interprête de *The Big Carnival*.







*Menschen Am Sonntag* (1929).

*Double Indemnity* (1944).

cinéaste comme Billy Wilder à l'illustre auteur de « Madame Bovary », mais c'est que je veux en faire un exemple. Il est vrai que mieux vaudrait, alors, en faire l'équivalent de nos Sartres, de nos Kessels, dont ce cinéaste est l'exacte réplique hollywoodienne plutôt que celle du citoyen de Rouen, si je n'avais trouvé dans le caractère d'Emma Bovary matière à étayer ma thèse. Il est, en effet, du devoir des CAHIERS DU CINÉMA, pour une fois, de ne pas parler des œuvres qu'ils aiment pardessus tout, qu'ils trouvent pour le moins attachantes, où l'éloge est toujours sous-entendu, et de porter le débat assez haut pour ne pas être ensuite accusés de se complaire dans la médisance.

***

Sans doute fîmes-nous autrefois un trop vif accueil aux films de l'école « noire » américaine pour ne pas en ressentir aujourd'hui quelque honte. Sans doute encore, un heureux concours d'événements, les conséquences de l'après-guerre, ne furent pas pour peu dans les erreurs qui transparaissent toujours, de nos jours, dans les contradictions de nos critiques, tant littéraires que cinématographiques. Mais c'est ce remords que je veux analyser. Je ne fais pas allusion ici à des



*The Lost Weeck-End* (1945).



*Sunset Boulevard* (1949).

cinéastes comme Howard Hawks ou Fritz Lang sinon à certains, tels que Dmytryk, et justement ce Billy Wilder, lesquels derniers misent surtout sur le succès que suscite la représentation de manières scandaleuses. Ils sont conduits ainsi à l'exagération, à laquelle toute cette génération française de la Libération fut si sensible (quand sortit *The Lost Week-End*, quelqu'un ne parla-t-il pas de « pureté racinienne » ?), qui petit à petit se pique de se pouvoir calculer elle-même. Nous leur reprocherons cela : trop d'intelligence et trop de naïveté dans l'autocritique. Leur mise en scène est bâtie sur une si grande volonté de « typisation » qu'elle plaît singulièrement à ce que chez beaucoup elle effleure d'écœurement. Voyez l'image qui orne la couverture de ce Cahier, et considérez ce souci de ne dégager du réel que ce qu'il offre de moins pur, de nous toucher que par excès.

⁂

Il faut voir dans ce goût du sensationnel, et cette précaution à ne montrer d'une scène non ce qu'elle a de plus osé, mais ce qu'elle laisse supposer d'incertitude, il faut voir là, dis-je, des principes de journaliste. C'est dans un périodique autrichien que Billy Wilder, d'ailleurs, commença sa carrière, et c'est probablement à son inexpérience que nous devons la fraîche ingénuité de son premier film, mis en scène par Robert Siodmak, *Menschen Am Sonntag*. Notre homme ne s'éternisa guère dans son pays, ni en France, et s'en alla augmenter la brillante cohorte des cinéastes allemands en Californie. Eric von Stroheim raconte à ce propos une plaisante anecdote qui peindra comme je l'espère le metteur en scène de *Sunset Boulevard :* débarqué sans un sou vaillant à New York, errant sans travail, Billy Wilder faisait parvenir à sa vieille mère, restée en Allemagne, les livres de l'écrivain Thornton Wilder, en lui faisant croire qu'il les avait écrits, jusqu'au jour où la plaisanterie fut découverte. Je ne sais si l'histoire est vraie, mais elle est significative. Ce qui nous frappe à revoir *The Lost Week-End* et *Double Indemnity*, c'est la négation des héros. Trop de choses nous sont montrées qui ne sont pas sans fadeur. Certes je ne veux pas dire que les « trouvailles » contenues dans le scénario sont objet encombrant sur le plan de la mise en scène, mais je remarque que le désir, si légitime soit-il, de rendre une idée valable littérairement parlant, devient ensuite néfaste si l'on ne se soucie, au préalable, d'ôter en elle tout ce dont il sera impossible d'extraire, au minimum, un renseignement, c'est-à-dire tout ce dont la fin dernière est l'imitation et non la signification.

On voit que je reproche à Billy Wilder, tout comme à son ami Charles Brackett, d'être trop naïf pour être roublard en même temps que trop intelligent pour se targuer de sincérité. La critique universitaire de la fin du siècle dernier donna un nom à cette ambition entachée de maladroite duplicité : le bovarysme. Si, encore une fois, j'en reviens à Flaubert, c'est que je crois le problème assez important, puisqu'il permet de faire le point sur les exigences du spectacle cinématographique.

Remarquons d'abord combien Billy Wilder est aussi agréable à suivre lorsqu'il nous conte les heurs et bonheurs d'une fausse petite fille dans un pensionnat de soldats (*The Major and the Minor*), les intrigues d'une chanteuse dans un Berlin pour militaires en civil (*A Foreign Affair*), que lorsqu'il affiche une si vive insolence à l'égard du cinéma qui le fait vivre. L'éloquence n'est jamais si dure que quand elle raille ce dont elle s'inspire. J'avoue, dans *Sunset Boulevard*, avoir aimé autant les scènes d'amour entre le scénariste et l'intrigante secrétaire de production que celle de la triste apparition de Buster Keaton, ou celle de Cecil B. De Mille refusant d'engager l'ancienne étoile du muet Norman Desmond (qui fut tournée telle quelle, sans nul doute, parce que Gloria Swanson faisait réellement sa rentrée dans ces mêmes studios). Il est toujours dangereux et malhabile de raconter à la troisième personne ses propres aventures (1). Flaubert, jadis, s'avisa de tricher pareillement ; on me dira que c'est une question de grammaire, mais je répondrai que j'imagine d'abord (pour un tel formaliste) qu'il n'en dut pas dormir, puis qu'il s'en tira par un procès : « Madame Bovary » est plein d'irritantes confusions par le fait que son auteur n'osa se résoudre de l'écrire en disant « je ». Voyez pour plus de preuve le dernier film de notre tandem, *The Big Carnival*, anciennement *Ace In The Hole*, et baptisé en français *Le Gouffre aux Chimères*, voyez sur quoi repose ce film couronné il y a moins d'un an à la Biennale de Venise : un journaliste, en mal de copie, retarde à dessein le sauvetage d'un homme enseveli sous une colline. Il n'est point même immoral mais seulement amoral en agissant de cette façon.

***

Voilà le bovarysme, l'évasion de l'ennui par la plongée dans la mythomanie. Je dirai volontiers, par celà, que Billy Wilder est le plus français des metteurs en scène d'outre-Atlantique. Un bovaryste ne s'intéresse évidemment qu'à des personnages bovarystes eux-mêmes. Autant dans *Assurance sur la Mort* que dans *Le Poison*, il tend à négliger les acteurs, tant il semble pris par un scénario grâce auquel il éblouit le spectateur aussi fort que les manchettes des gros journaux. Çà ! c'est du cinéma, dira ma logeuse. Faut-il croire qu'elle en sait plus long que les théoriciens ? Ce sont ces gens-là qui emplissent les salles. Et puis, Emma Bovary n'était pas si vilaine.

JEAN MYRSINE

(1) Faisons remarquer aux amateurs de théories littéraires qu'il est impossible d'écrire un roman d'amour à plus de deux personnages, de sexe opposé, et sans dialogues, sans y mêler le narrateur à la première personne. Essayez plutôt !

# BIOGRAPHIE ABRÉGÉE DE BILLY WILDER

Billy Wilder est né le 22 Juin 1906 à Vienne (Autriche).

Il débuta dans le journalisme comme critique cinématographique au journal viennois DIE STUNDE, puis devint reporter à Berlin au NACHTAUSGABE.

Il rencontra Robert Siodmak et écrivit pour lui *Menschen Am Sonntag* (*Les Hommes le Dimanche*). Ensuite, il collabora au scénario d'*Emile und die Detektive* (*Emile et les détectives*) de Gerhard Lamprecht.

Il vint à Paris en 1933, écrivit le sujet original d'*Adorable*. En 1934, il réalisa *Mauvaise Graine*, un des premiers films de Danielle Darrieux.

Il se rendit ensuite aux Etats-Unis. Son premier scénario américain fut *Music in the Air* (1935), puis *Champagne Walz* (1936) en collaboration avec H.A. Kraft.

En 1937, il rentre à la Paramount. Début d'une fructueuse période de collaboration avec Charles Brackett : *Bluebeard's Eight Wife* (*La huitième femme de Barbe-Bleue*) d'Ernst Lubitsch, *Midnight*, 1938, *What A Life*, *Rhytm on The River*, *Ninotchka* d'Ernst Lubitsch, 1939, *Arise My Love*, 1940, *Ball of Fire*, *Hold Back The Dawn*, 1941.

Toujours scénariste avec Charles Brackett, en 1942 il réalisa *The Major and the Minor* (*Uniforme et jupons courts*, Ginger Rogers, Ray Milland, Joan Fontaine), en 1948, *Five Graves To Cairo* (*Les cinq secrets du désert*, Eric Von Stroheim, Anne Baxter, Peter Lorre, Franchot Tone).

En 1944, scénario avec Raymond Chandler et réalisation de *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Fred Mac Murray).

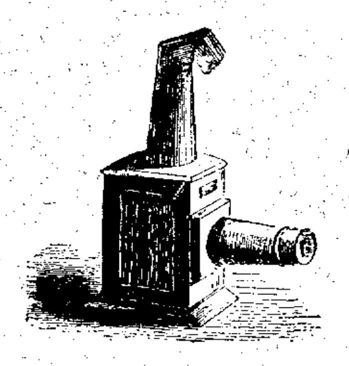
En 1945, scénario avec Charles Brackett d'après un roman de Charles Jackson et réalisation de *The Lost Week-End* (*Le Poison*, Ray Milland, Jane Wyman). *The Lost Week-End* reçoit trois Oscars : scénario, réalisation, interprétation (Ray Milland).

En 1947, scénario avec Charles Brackett et réalisation de *The Emperor Walz* (*La valse de l'Empereur*, Bing Crosby, Joan Fontaine), puis scénario avec Richard Breen et réalisation de *A Foreing Affair* (*La scandaleuse de Berlin*, Marlène Diétrich, Joan Arthur, John Lund).

En 1949, scénario avec D.M. Marshman et Charles Brackett et réalisation de *Sunset Boulevard* (*Boulevard du Crépuscule*, Gloria Swanson, William Holden, Eric Von Stroheim).

En 1950, scénario avec Lesser Samuels et Walter Newmann, production et réalisation de *The Big Carnival*, ex-*Ace In the Hole* (*Le gouffre aux Chimères*, Kirk Douglas, Jan Sterling). *The Big Carnival* a reçu le Grand Prix International à la Biennale de Venise de 1951.

Actuellement, scénario avec Charles Brackett d'après une pièce de Donald Bevan et Edmund Treinski et réalisation de *Stalag 17* (William Holden, Charlton Heston, Don Taylor).






## Réflexions sur le Referendum (Suite et fin).

Voici les recettes d'exclusivité réalisées à Paris durant l'année 1951 par quelques-uns des films cités à notre referendum publié dans notre dernier numéro. Il est utile de souligner que les recettes de Paris forment généralement 2/3 des recettes globales sur l'ensemble de la France.

Le chiffre placé entre parenthèses après le titre du film indique le nombre de points obtenus à notre referendum.

1. *Samson et Dalila* (6) : 88.857.961 fr.
2. *Les mines du Roi Salomon* (14) : 60.791.312 fr.
3. *Barbe-Bleue* (5) : 48.838.246 fr.
4. *Boulevard du Crépuscule* (29) : 46.560.000 fr.
5. *Le garçon sauvage* (7) : 42.691.048 fr.
6. *La poison* (4) : 41.520.530 fr.
7. *Le Journal d'un Curé de Campagne* (53) : 37.787.957 fr.
8. *Eve* (35) : 37.000.000 fr.
9. *Une Histoire d'Amour* (2) : 34.356.198 fr.
10. *L'auberge Rouge* (7) : 30.199.000 fr.
11. *Edouard et Caroline* (25) : 29.800.819 fr.
12. *Les Contes d'Hoffmann* (7) : 28.646.303 fr.
13. *Sans laisser d'adresse* (4) : 24.805.404 fr.
14. *Sous le ciel de Paris* (3) : 23.361.243 fr.
15. *Le voleur de Venise* (1) : 22.356.325 fr.
16. *Rio Grande* (2) 21.476.764 fr.
17. *Midi, gare centrale* (2) : 18.641.561 fr.
18. *L'ombre d'un homme* (8) : 17.164.460 fr.
19. *Le voyage en Amérique* (2) : 15.139.232 fr.
20. *Deux sous de violettes* (5) : 14.068.326 fr.
21. *Seul dans Paris* (2) : 13.801.046 fr.
22. *La nuit est mon Royaume* (5) : 12.803.635 fr.

Sur *The River*, *Miracolo a Milano*, *Los Olvidados* nous ne savons rien encore de définitif, ces films continuent une seconde exclusivité. Signalons que les recettes de *Samson et Dalila* et des *Mines du Roi Salomon* sont celles uniquement de première exclusivité.

Au sujet de *The River*, nous rappelons que ce film a permis aux salles d'exclusivité qui l'ont programmé de réaliser des recettes-records.

# “Les Temps Modernes” et le cinéma

Sans bénéficier du foisonnement des talents, sans atteindre à la diversité de ton et à la plénitude harmonieuse de *La Nouvelle Revue Française* à sa grande époque, *Les Temps Modernes* sont actuellement, avec *Esprit*, la meilleure revue littéraire française. Dans un paysage intellectuel que bornent à gauche *La Nouvelle Critique* (très engagée et peu critique mais dont il ne faut pas sous estimer la portée indicatrice d'une « ligne » et où on peut lire de temps en temps les études du meilleur penseur marxiste français : H. Lefebvre) et à droite *La Table Ronde* (débordée il est vrai sur cette droite par la désuète *Revue de Paris* où les maurassiens *Ecrits de Paris*), la revue personnaliste et la revue existentialiste se partagent le public littéraire le plus vivant, qui n'oublie pas non plus *Le Mercure de France*, intelligemment renouvelé. Les rapports qu'entretiennent ces publications avec le cinéma sont le plus souvent sommaires : une revue cursive et plus ou moins régulière de quelques films en fin de numéro. Il y a bien sûr des exceptions et parmi elles *Esprit* est la plus marquante ; bien avant la guerre le cinéma y tenait une place importante et Roger Leenhardt y rédigeait d'une plume subtile quelques-uns des meilleurs articles que l'on ait écrit sur le cinéma. C'est à ces lectures que beaucoup, dont André Bazin, prirent le goût de l'écran. Aujourd'hui le cinéma est toujours à *Esprit* un objet de considération : articles de fond, critiques et paragraphes réguliers dans « Le journal à plusieurs voix » lui font la part belle. C'est en référence à cette attitude et pour en venir à l'objet de cette note que nous nous étonnons de la façon dont est traité le septième art dans *Les Temps Modernes*.

Jean-Paul Sartre et Maurice Merleau-Ponty, animateurs d'une revue qui affirme elle-même « vouloir donner l'exemple d'une littérature actuelle, profondément engagée dans notre époque, soucieuse d'exprimer cette époque toute entière avec ses problèmes, ses passions, ses rêves... », ont depuis la parution de cette publication de curieuses et spasmodiques relations avec le cinéma. *En principe* ils veulent lui donner une place dans la revue et le problème a été soulevé plusieurs fois dans leurs conseils de rédaction où il a été reconnu que la rubrique cinéma demeurait insuffisante. *En pratique* quelque chose les retient de résoudre le problème de façon définitivement sérieuse. Tout se passe comme s'ils ne pouvaient se décider à inclure le cinéma dans les « problèmes, passions et rêves de notre époque » cités plus haut. Merleau-Ponty pourtant a publié dans le n° 26 de Novembre 47 une étude sur « Le cinéma et la nouvelle psychologie » que l'on peut relire avec le plus vif intérêt et qui annonçait presque une « collaboration » : « le cinéaste et le philosophe, disait-il, ont en commun une certaine manière de prendre position en face du monde qui est celle de notre génération. » Albert Laffay a écrit aussi quelques bonnes études mais trop dictatiques et se référant à une conception critique du film assez périmée (cela était également flagrant dans « Les grands thèmes de l'écran », publié dans *La Revue du Cinéma* n° 12, où il distinguait les thèmes « proprement » cinématographiques de ceux qui ne le sont pas, ce qui est prendre le contre-pied exact de la théorie « le cinéma-moyen-d'expression-comme-un-autre », clef de l'école critique actuelle, et sous-entendre que le cinéma a des limitations de pouvoir par rapport à la littérature à propos de laquelle personne ne songerait à dire qu'il y a des thèmes qui ne sont pas littéraires). La parole fut aussi donnée à Jean Epstein (« Le Monde fluide au cinéma »), à Astruc, à Bazin, à Scherer enfin dont le pertinent « nous n'aimons plus le cinéma » devait être tellement à l'opposé de ce qu'on pense dans la maison que l'étude suivante qu'il écrivit pour *Les Temps Modernes* (« Vanité que la peinture ») dût paraître autre part.

Après cette énumération d'articles — tous intéressants — on ne peut pas dire que *Les Temps Modernes* aient négligé

le cinéma mais plutôt qu'ils ne sont pas arrivés à s'entendre avec lui, mésentente qui se retrouve sur le plan de la production entre Sartre et les films tirés de son œuvre. La question est sans doute très exactement là : Sartre lui-même n'y « croit » pas tout à fait. La boutade, qui lui est attribuée, lors de la décision de confier la réalisation des *Mains Sales* à Rivers : « Au moins ça ne sera pas du cinéma » caractérise bien ce conflit qui est d'autant plus curieux qu'il existe, en dehors même de la volonté de ses auteurs, nombre de collusions internes entre l'art du film et la pensée existentialiste. (Pagliero est celui qui trahit le mieux ces collusions : on trouve sous-jacents dans ses films des thèmes courants chez Sartre et ses amis). On continue donc — s'y est-on résigné ? — aux *Temps Modernes* à traiter le cinéma un peu par-dessous la jambe. J. H. Roy, Jean Pouillon, B. Dort, H. Robillot, Louis Ménard se voient attribuer de temps en temps la corvée de service. Relégués dans les pages finales, ils le font sans grande conviction. Le moins qu'on puisse dire c'est qu'ils ne manifestent pas d'un enthousiasme débordant à se pencher sur les problèmes du cinéma. Ce ne sont d'ailleurs pas eux qui sont en cause ici mais plutôt la politique générale de la revue en cette matière. Jean Cau vient de prendre le relai et nous allons voir plus loin de quelle stupéfiante façon. Avant d'en arriver là il faut redire un mot de « Toto ou du malheur d'être objet » de Michelle Léglise-Vian, brillant pamphlet à propos de *Miracle à Milan* paru dans le n° 75 des T.M. En réalité il ne s'agit pas d'un article sur le film de De Sica mais de variations sur les gens qui ont parlé du film. A cet égard, l'article est un des plus lucides, des plus éblouissants publiés depuis très longtemps, comparable seulement à *Bucéphale bicéphale* de Nino Frank (REVUE DU CINÉMA n° 8). Mais après avoir plus ou moins ridiculisé MM. Chalais, Magnan, Boussinot, Mauriac, Braspart, Bazin... etc., Michelle Vian ne conclut pas grand'chose sur le film. Elle a tellement brouillé les cartes, joué avec toutes les opinions que l'on est presque surpris de son avis personnel : « poésie profonde... film surprenant... à demi raté, plus émouvant qu'une réussite... optimisme désolé... (le) film n'est qu'un mot (amitié), pas même une phrase ». Et l'on retombe dans l'impasse évoquée plus haut : Michelle Vian, comme Merleau-Ponty, comme Laffay, s'intéresse plus aux « en marge du cinéma » qu'au cinéma lui-même dont il ne semble pas prouvé pour ces auteurs qu'il soit digne d'en parler autrement que sur le ton du badinage ou celui hautement détaché et pseudo-scientifique de la conférence en Sorbonne. On a beaucoup écrit sur le cinéma mais il manque encore une « Défense et illustration » qui convaincrait l'état-major des T.M. Leenhardt devrait s'en charger, qui démontrait un jour à M. Flamand qu'aujourd'hui une revue « d'ordre général » devrait être axée sur le cinéma (comme la NRF l'était sur la littérature) et partant de là s'étendre aux autres arts.

Après l'article de Michelle Vian, comme auparavant après celui de Merleau-Ponty, on était tout de même en droit d'attendre un dialogue plus intime, plus satisfaisant entre les T.M. et le cinéma. C'est le contraire qui se produit dans le numéro suivant et Jean Cau — proche collaborateur du « patron » dont il n'est guère plausible qu'il enfreigne les directives — signe J.C. deux articulets dont le ton et la pensée sont indignes de la revue et de ses lecteurs. Jean Cau donne dans le même numéro d'excellentes « Notes sur un voyage en Grèce » où l'humour n'exclut pas le souci d'objectivité précise voire de respect à l'égard de la Grèce éternelle. Dans le même numéro donc, un même auteur fait preuve de talent à propos de ceci et de niaiserie à propos de cela, qui bien sûr est le cinéma auquel une fois de plus les T.M. refusent le bénéfice d'être traité sur un pied d'égalité avec les autres matières. Pourquoi cette note sur *Le Quai des Brumes* si elle n'est que l'occasion de faire quelques « mots » ? Ce film en effet « classique » a peut-être vieilli mais il a joué un rôle trop important dans l'établissement à l'écran d'une sorte de réalisme poétique (d'ailleurs discutable) pour qu'on puisse le liquider en quelques plaisanteries sur le sherif Gabin et le traître Brasseur déguisé en indien *apache* (sic). Pourquoi, Seigneur ! Pourquoi aller tirer de son glorieux passé *Le Quai des Brumes* pour en dire du mal... sans même évoquer le problème — celui-là très intéressant — des « reprises ». Comme l'a dit Scherer en pensant précisément aux *Temps Modernes* : « Si l'on parcourt la rubrique de cinéma des revues littéraires de ces dernières années, toutes

soucieuses de marquer l'intérêt fort vif qu'un esprit cultivé se doit, aujourd'hui, d'accorder au cinéma, on les remarquera plus empressées à rendre des films « dont on parle » un compte justement sévère que de déceler les œuvres ou leur admiration pour cet art aurait tout le loisir de s'exercer. » (*Cahiers du Cinéma* n° 8. Scherer est encore trop indulgent car vous allez voir ce qu'il est dit par Jean Cau d'une de ces œuvres sur lesquelles l'admiration pourrait justement s'exercer. Comme il faut juger sur pièces et comme nous l'avons fait dans notre dernier numéro pour l'opinion de Kleber Haedens sur *Le Fleuve* voici d'abord de larges extraits de cet article :

*« Il est entendu que les Américains réalisent des films de guerre pour prouver au monde : 1° leur amour de paix ; 2° leur volonté de se battre et de triompher lorsqu'une juste cause les sollicite* (1). Commando de la mort, *étonnant navet* (2), *est remarquable à cet égard. Une vingtaine de soldats américains vont débarquer sur une petite plage italienne. Le « Commando », à lui seul, est évidemment un condensé des différents caractères de l'Amérique. Je dis bien* caractères (3) *et non pas individus, races ou membres de classes sociales. Il y a là : l'Intellectuel-poète (pour les Américains un intellectuel est toujours plus ou moins poète) le Nerveux, le Calme, le Gouilleur, le Chef, etc... Ils sont tous possédés d'une merveilleuse frousse qui se traduit chez l'Intellectuel par un redoublement de poésie, chez le Nerveux par un redoublement de nervosité, etc.* (4).

*Frousse ou pas frousse, ils débarquent et prennent pied sur le sable italien... Il s'agit maintenant de prendre la Ferme. Du coup, le chef du commando a un* nervous break down, *autrement dit une terrible attaque de frousse. Il en pleure et en mord les aiguilles de pin. Rassemblés discrètement autour de lui, l'Amérique (c'est-à-dire le Poète, le Calme, etc.) ne juge, ni ne condamne, ni ne rigole, mais* comprend. *Alors, un homme surgit du rang et s'improvise « chef ». Ça n'est pas qu'il soit insensible à la frousse, ce nouveau responsable, mais il se domine, serre les mâchoires, parle peu et tire sur sa cigarette. Bref : la ferme est prise* (5). *Moralité : Les Américains ont la frousse, respectent la frousse du copain, s'arrangent tout de même pour gagner les guerres. Parce que : « progresser de* 10 *km. en Italie, c'est le plus court chemin pour regagner San-Francisco et New York » et retrouver la douce, si enveloppante béatitude de l'*American way of life... etc. » (6).



## Notes

(1) Jean Cau fait allusion ici aux *war-training* de 42-44 ou aux récents films américains de propagande inspirés de la campagne contre le Japon ou, maintenant, de la guerre de Corée. Ce genre de film est en effet insupportable et aucun d'entre nous ici ne songerait à les défendre, mais *A Walk in the Sun* (stupidement traduit par *Commando de la mort*) n'a absolument rien à voir avec ce genre. Jean Cau croit sans doute qu'il s'agit d'un film récent, or comme nous l'avons déjà indiqué ici (n° 9) le film est une production indépendante datant de 1945 qui a été plus ou moins boycottée et a attendu sept ans pour sortir en France avec un titre idiot, vingt-trois minutes de coupures et une publicité tendant à faire croire qu'il était du genre que justement Jean Cau croit pouvoir lui attribuer. Tourné à la belle époque de l'amitié américano-russe, le film est un peu « pacifiste » comme *A l'ouest rien de nouveau* (le film) du même Milestone et en tout cas contre la guerre qui y est ouvertement considérée comme un phénomène absurde. L'une des qualités du film est d'être justement le *seul* film américain de guerre anti-héroïque, ce qui explique qu'il soit mal vu aux U.S.A. Le contre sens de Jean Cau est donc total.

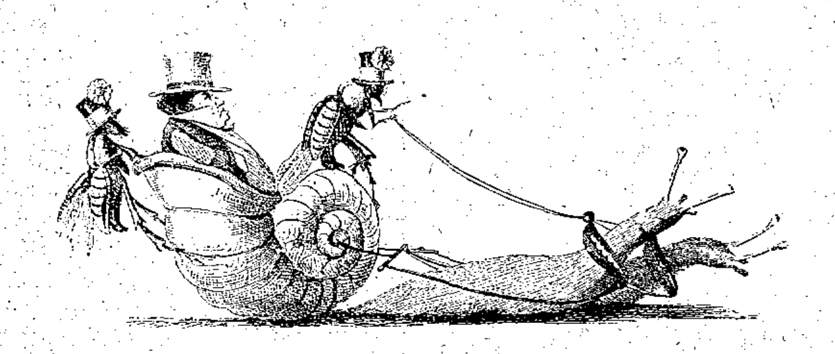
(2) Les plus mauvais critiques de cinéma n'ont pas osé esquinter ce film exceptionnel. On peut ne pas l'aimer, mais déclarer que c'est un « navet » passe l'entendement. Le simple parti-pris de la structure du film (l'action est contée toute entière sous le seul angle de vision du soldat à qui l'ensemble de la bataille échappe) devrait retenir l'intérêt.

(3) Que Milestone ait choisi l'aspect « caractère » (qui est celui de l'excellente nouvelle d'Harry Brown) fait partie du libre choix de l'artiste. Jean Cau veut-il condamner l'écran à nous ne savons trop quel « réalisme » modeste ? Le néo-réalisme italien décrit aussi des caractères (cf. *Païsa*).

(4) *A Walk in the Sun* est en effet assez « littéraire » et là n'est pas sa moindre qualité. Un livre sur la guerre peut dépasser les faits et aboutir à une certaine stylisation, pourquoi pas un film ? La présence dans cette production d'une sorte de chœur « off » et d'un monologue intérieur est peu courante et originale.

(5) On peut raconter n'importe quelle histoire de cette façon et la rendre ridicule. Il y a de l'escroquerie à déformer ainsi un récit à la fois sanglant et à-guerrier que son auteur résume ainsi : « Tout cela n'a été qu'une petite promenade au soleil, dérisoirement facile ». Le procédé de Jean Cau est courant dans les quotidiens mais indigne d'une revue comme *Les Temps Modernse.*

(6) Personne n'est l'apôtre aux Cahiers du Cinéma de l'*american way of life*. La plupart des « credos » américains n'y sont guère l'objet de sympathie ce qui ne nous empêche pas d'accorder au cinéma américain sa juste place, qui est importante. *A Walk in the Sun* est le type même du film américain anti-conformiste et à contre-courant qu'il faut signaler et proposer à l'admiration. Jean Cau pense à juste titre beaucoup de mal du film américain de propagande guerrière ; il aurait pu le dire à propos de vingt autres films ; choisir *A Walk in the Sun* pour ce faire en ignorant tout de son histoire et de ses intentions témoigne d'une navrante légèreté à l'égard d'un art qui vaut les autres et est, comme eux, bon ou mauvais suivant les auteurs et non par nature. Aucun critique de cinéma sérieux s'il se mêlait de littérature n'oserait par exemple choisir Steinbeck ou Faulkner pour dauber sur la mauvaise *littérature de « comportement »*. De cette dérisoire façon on peut faire rire n'importe qui en lisant sur un certain ton n'importe quel passage de Sthendhal ou de Joyce. Dans ses remarquables « Situations », Sartre faisait preuve d'une méthode plus rigoureuse. Mais nous allions oublier que le cinéma ce n'est pas sérieux...



# NOUVELLES DU CINÉMA

**FRANCE**

● Henri Decoin réaliserait en couleurs *Le coffre et le revenant* d'après Stendhal, avec Alida Valli.

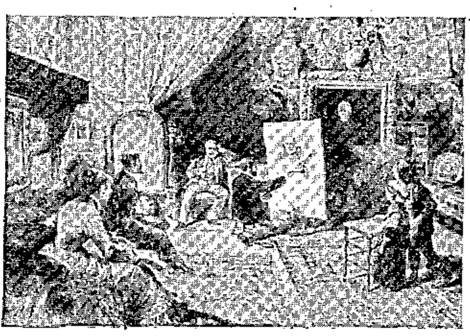
● Les producteurs français font preuve d'imagination : Richard Pottier va tourner la troisième version de *Violettes Impériales,* avec Luis Mariano.

● *Huis-Clos* serait porté à l'écran par Jacqueline Audry, avec Arletty, Jean Marais et Gaby Sylvia.

● Dans *Adorables Créatures,* la nouvelle œuvre de Christian-Jaque, Edwige Feuillère prend la place de Marlène Diétrich qui n'a pu s'entendre avec les producteurs.

● Geza Radvanyi, définitivement fixé en France, a trois projets de films en préparation. Le premier serait une coproduction franco-germano-italienne intitulée *Les passagers de l'infini,* il s'agit de l'exposition et du dénouement du destin de quarante personnes pendant un voyage en avion. Le deuxième, *Vivre sans peur,* se composerait de cinq sketches sur la jeunesse d'Europe tournés par cinq réalisateurs différents : un Hongrois, un Allemand, un Tchèque, un Italien et un Français. Le dernier film exposerait la physionomie de l'Europe d'après-guerre.

● 25 pays ont déjà envoyé leur adhésion officielle au Festival de Cannes qui se déroulera du 23 avril au 10 mai.



Roger Leenhardt assisté d'Yvonne Gerber, a tourné « sur documents » un passionnant *Victor Hugo.* Presque entièrement raconté par lui-même le poète y revit sa tumultueuse existence. Le mérite, parmi d'autres, de Leenhardt est d'avoir « joué le jeu » franchement sans tenter de parodie ni travestir le visage de l'écrivain et de l'homme public. Sur notre document : Bonnat en train d'exécuter le portrait d'Hugo.

● Pierre Renoir ne tournait presque plus. Sa mort prive pourtant le cinéma français d'un de ses interprètes les plus singuliers. Que Jean et Claude Renoir trouvent ici l'expression de notre respectueuse sympathie.

● Pierre Kast tourne un court métrage sur le Larousse illustré dont il a établi le « scénario » avec François Chalais. Les éléments les plus divers de notre civilisation y seront passés en revue sur un même plan objectif par l'intermédiaire des planches illustrées du célèbre dictionnaire.





A gauche, une scène de travail du *Rideau Cramoisi.* On reconnaît Alexandre Astruc en train de donner des conseils à son interprète Anouk Aimée. A droite, Danielle Delorme et Olivier Hussenot dans *La jeune folle* que tourne Yves Allégret.



Voici la première photographie arrivée en France de *Viva Zapata* la dernière œuvre d'Elia Kazan. Avec *Détective Story* (William Wyler) et *An Américan in Paris* (Vincente Minelli), *Viva Zapata* représentera le cinéma américain au Festival de Cannes qui aura lieu à la fin de ce mois.

**ETATS-UNIS**

● John Brahm tourne *The Miracle of Lady of Fatima* avec Virginia Gibson, Gilbert Roland, Sherry Jackson.

● Le dernier roman d'Hemingway, *Across the River and into the tree* ne serait plus porté à l'écran par Dmytryk comme nous l'avions annoncé, mais par King Vidor.

● Après *Le complexe de Philémon*, une autre pièce française sera tournée à Hollywood. Il s'agit de *La Cuisine des Anges* d'Albert Husson, la révélation comique de la saison parisienne. Ni le réalisateur, ni les interprètes ne sont encore désignés.

● Rappelons que les *Oscars* 1952 ont été décernés comme suit. Meilleur film : *An American in Paris* (Vincente Minelli). Meilleurs interprètes : Vivien Leigh (*A Streetcar Named Desir*) et Humphrey Bogart (*The African Queen*). Meilleure mise en scène : George Stevens (*A Place in the Sun*). Meilleur film étranger : *Rashomon* (Akira Kurosawa).

● Une fois terminé *Androclès et le lion* d'après Bernard Shaw, avec Jean Simmons et Victor Mature, Gabriel Pascal réaliserait un film sur Gandhi.

● Le producteur Paul Graetz voudrait tourner *Le Rouge et le Noir* de Stendhal et une vie de Van Gogh. Marlon Brando et Micheline Presle seraient les vedettes de ces deux films.

● John Huston, actuellement en France pour préparer un *Toulouse-Lautrec* avec José Ferrer, aurait un nouveau projet : il s'intéresse à une nouvelle d'Alfred Mayes, « The Witness » et songe à Ingrid Bergman et Marlon Brando pour en incarner les héros.

● Lewis Milestone vient de terminer les prises de vues de la nouvelle version du roman de Victor Hugo, *Les Misérables*. Aux côtés de Michael Rennie, Louis Jourdan, Debra Paget, Robert Newton, Sylvia Sidney fait sa rentrée à l'écran dans le personnage de Fantine.

● Henry Hathaway viendrait en France tourner *Sept petites croix dans un carnet* d'après Georges Simenon, avec Richard Widmark.

● Le scénariste-réalisateur Gregory La Cava (*My Man Godfrey, Stage Door, That Every Woman Knows*) est décédé à Hollywood à l'âge de 60 ans.

● Byron Haskin commence *La Guerre des Mondes* d'après le roman de H.-G. Wells, avec Gene Barry, Ann Robinson et Pierre Cressoy pour vedettes.



Une intéressante scène de travail de *La Métamorphose* tournée d'après Kafka par un groupe d'étudiants de l'université de Michigan.

● On annonce d'Hollywood la préparation de *The Mack Sennett Story.* L'interprétation comprendra d'une part des inconnus, d'autre part des vétérans du cinéma, contemporains de Mack Sennett : Chester Conklin, Hank Mann et James Finlayson.

● Voici les films en tête des recettes pour les deux premiers mois de l'année : 1. *Quo Vadis* (Mervyn Le Roy), 2. *The Greatest Show On Earth* (Cecil B. De Mille), 3. *Sailor Beware* (Hal Walker), 4. *Bend of the River* (Anthony Mann), 5. *Lone Star* (Vincent Sherman).

● Mary Pickford reparaîtrait à l'écran dans une production de Stanley Kramer, *The Library.*

● C'est Donald O'Conor qui sera le partenaire de Betty Hutton, dans *Look ma, I'm Dancin,* le prochain film de Preston Sturges.

● Chaplin termine *Limelight.*

● Un groupe d'étudiants de l'Université de Michigan vient de réaliser *La Métamorphose* d'après la nouvelle de Frank Kafka. Cette intéressante tentative constitue la première adaptation cinématographique aux Etats-Unis de Kafka qui n'avait encore tenté ni les amateurs ni les professionnels. Le film est en 16 mm. sonore et se présente sous l'aspect d'un long métrage de 70 minutes. Il a coûté 5.000 dollars. Le producteur-réalisateur William J. Hampton est professeur de littérature à l'Université de Michigan. La nouvelle fut adaptée et dialoguée par William Wegand et Richard Kraus. Les images sont de Paul W. Meagher et la musique d'Edouard Chudacoff.

**ITALIE**

● Luchino Visconti vient de passer quelques jours à Paris pendant lesquels il a commencé à travailler à son prochain film, *Marche Nuptiale.* Gérard Philipe serait le premier interprète engagé. Il aurait pour partenaires Valentine Tessier et Madeleine Robinson.

● Une fois achevé le film avec Toto dont nous avons déjà annoncé l'étude, Rossellini réaliserait *Duo* de Colette, avec Ingrid Bergman pour vedette.

● L'Anglo-Saxon Bernard Vorhaus tourne *Fillettes de luxe* avec Gina Lollobrigida, Anna-Maria Ferrero et Jacques Sernas.

● Alessandro Blassetti a terminé *Autrefois* (ex-*Zibaldone N° 1*). On sait que le film se compose de huit épisodes qui se déroulent à la fin du siècle dernier et qui sont reliés entre eux par Aldo Fabrizi.

● On parle à Rome de *Sex-Appeal,* un film qui serait mis en scène par Michelangelo Antonioni avec Jean Marais.



Après *Rashomon* à Venise, *Le Roman de Genji* sera-t-il la révélation du festival de Cannes ?

● Claude Autant-Lara reprendra-t-il son projet de tourner *Stazione Termini*, avec Marlon Brando et Jennifer Jones ? On le dit.

● En avril, Giuseppe de Santis se rendra en Calabre tourner *Notre pain quotidien*, avec Massimo Girotti, Paolo Stoppa, Carla del Poggio, Lea Padovani, Gina Lollobrigida et Folco Lulli. Après ce film, il réaliserait *Adieu Europe*.

● L'Italie va nous envoyer prochainement un nouveau Caruso, dont l'authenticité, paraît-il, est absolument évidente.

● D'une lettre que Jean Renoir nous envoie de Rome nous extrayons le passage suivant concernant le tournage du *Carosse d'or* : « ...Le travail marche bien. Les premiers résultats sont très beaux au point de vue couleur. J'ai eu la chance d'avoir des assistants (Giulio Macchi et Marc Maurette) qui ont réuni une troupe extraordinaire de comédiens dell'Arte. Ces comédiens viennent du cirque, du Café-Concert, de l'Opera. Un jeune homme qui s'est spécialisé dans l'étude de cette ancienne forme du théâtre, M. Pandolfi, les a entraînés et grâce à bien des efforts réunis cette partie du film présentera probablement un certain intérêt. Pour le reste je ne sais pas. Ce sera tellement différent de cette première partie... »

● Mario Soldati qui s'intéresse de moins en moins au cinéma va tout de même mettre en scène deux films de cape et d'épée : *Les trois corsaires* et *La fille du Corsaire Noir*.

**ANGLETERRE**

● *The Sound Barrier* (David Lean), *Encore* (d'après Somerset Maugham), *Cry the Belove Country* (Zoltan Korda), *The Card* (Ronald Neame et John Bryan), *I Believe in You* (Basil Dearden) formeraient la sélection britannique pour le Festival de Cannes.

● Le film sur Louis II de Bavière, dont nous avons déjà parlé dans un précédent numéro, serait réalisé par Brian Desmond Hurst sous le titre *The Last Romantic*.

**SUÈDE**

● La Suède ne sera représentée au Festival de Cannes que par un seul film, *Hon Dansade en Sommar*.

**ALLEMAGNE**

● Le Festival de Berlin aura lieu du 12 au 25 juin.

● Après Orson Welles, Veit Harlan aurait envie de tourner son *Othello* en Espagne et au Maroc (à Mogador). Werner Krauss en serait l'interprète principal.

**ARGENTINE**

● *Justice est faite*, sorti à Buenos-Aires en janvier 1952, a été extrêmement bien accueilli par la critique. Le public lui a fait également bon accueil, mais non aussi chaleureux que précédemment à *Manon* et au *Diable au corps*, qui ont été les best-sellers du cinéma français en Amérique latine... quand les censures nationales ou locales, très intolérantes dans ces pays traditionnellement catholiques, ne les ont pas interdits. *Manon* qui, avec *Dédé d'Anvers*, a particulièrement attiré les foudres des censeurs, n'a jamais été autorisé par la censure municipale de Buenos-Aires, mais l'était dans le reste du pays. Présenté d'abord à Mar del Plata, le Deauville argentin, les aficionados faisaient 400 km. pour l'y aller voir, ce qui était quand même moins long que lorsque, pendant la guerre, ils traversaient le rio de la Plata (une nuit de bateau) pour aller voir à Montevideo *Le Dictateur*, interdit en Argentine... Depuis, *Manon* s'est rapproché de la capitale, et installé dans plusieurs salles de banlieue.

Parmi les films étrangers projetés en 1951 à Buenos-Aires, le journal corporatif PROJECCIONES classe deuxième *Rendez-vous de juillet*, après *Demain il sera trop tard* (on se souvient que le film de Léonide Moguy avait obtenu le Grand Prix au Festival de Punta del Este en 1951).

**CHILI. CUBA**

● *Rendez-vous de Juillet* a également été bien accueilli à Santiago du Chili, cependant que l'Association des Critiques de Théâtre et de Cinéma de La Havane (ARTYC) déclare *La Ronde* le meilleur film présenté à Cuba en 1951. Viennent ensuite : *Riz Amer, Le Diable boîteux* de Sacha Guitry, *Cyrano de Bergerac, Give Us this Day, La Maffia* (présenté en France sous le titre *Giuliono, bandit sicilien*), *Un Américain à Paris, Strangers on A Train, Born Yesterday*, et *Les Maudits* de René Clément.

**VENEZUELA**

● A Caracas, *La Ronde* vient d'être autorisé par la censure, mais avec la mention « Pour hommes seulement ». Cette seule mention, assure l'agent local du distributeur, promet une excellente recette.

**BRÉSIL**

● *Justice est faite*, présenté en exclusivité à Rio-de-Janeiro en juin 1951, a été jugé « le meilleur film français depuis *Le Diable au Corps* » (CORREO DA MANHA). Il vient en tête du classement des meilleurs films présentés à Rio en 1951, selon A CENA MUDA (janvier 1952). Quatre films français sont dans les huits premiers : *Justice est faite, Dieu a besoin des Hommes, Rendez-vous de Juillet, La Ronde.*

# La bataille de *Guernica*

L'attribution du prix du « film à sujet » du Festival de Punta del Este a *Umberto D* de Vittorio de Sica n'a surpris personne, et il satisfait beaucoup de monde. En revanche, c'est une véritable bataille qui s'est déroulée autour de *Guernica* d'Alain Resnais, dans la catégorie « film d'art ». Nous recevons d'Uruguay à ce sujet les précisions suivantes :

*Guernica* était annoncé depuis longtemps en Uruguay. La secrétaire de l'Association des Critiques de Cinéma d'Uruguay, Giselda Zani, qui l'avait vu projeter en Allemagne, était devenue son plus enthousiaste supporter, et avait obtenu, tant en France qu'en Uruguay, que le film de Resnais figure dans la sélection française pour Punta del Este. Or, une fois arrivé, le film fût interdit : le Comité Exécutif du Festival, au mépris de la lettre et de l'esprit du règlement officiel, avait décidé d'en supprimer la projection. Immédiatement, l'Association des Critiques et un certain nombre de personnalités cinématographiques entreprirent de faire lever cette interdiction. Une première démarche auprès des responsables de la Délégation française ne donna aucun résultat. Une campagne de presse, menée par la bouillante Giselda, fit appel à l'opinion. Des membres des délégations françaises et étrangères, connaissant le film, admirateurs de Resnais ou amateurs de la liberté d'expression, entrèrent en lice. Deux jours avant la fin du Festival, alors que




Alain Resnais pilote lui-même son avion.

nulle réponse n'était encore parvenue, 57 personnes de ces différentes catégories rédigèrent une lettre au Président du Festival, le priant de couper court aux « rumeurs » selon quoi *Guernica* ne serait pas projeté. Le dernier jour du Festival, le jury convoqua une réunion extraordinaire et décida de ne pas décerner le prix du film d'art (le jury de l'ACCU ne décernait que quatre prix, un pour le meilleur film et trois pour les courts métrages : dessin animé, documentaire et film d'art) si *Guernica* n'était pas montré au public. La séance de clôture était prévue pour 23 h. 15. A neuf heures du soir, on apprenait que le film était finalement autorisé. A dix heures, on le projetait. A onze heures, *Guernica* remportait le prix du meilleur film d'art du IIe Festival Cinématographique de Punta del Este.

Voici le texte de la lettre adressée à M. Alberto Dominguez Campora, Président du Comité Exécutif du IIe Festival Cinématographique International de Punta del Este.

Monsieur le Président,

Les soussignés, indépendamment de leur qualité de membres des Délégations Etrangères ou de toutes autres institutions étrangères ou nationales, déclarent que :

En tant que personnes intéressées au développement de l'art cinématographique, ils ont entendu avec surprise des rumeurs selon lesquelles le Comité aurait décidé d'empêcher la projection du film *Guernica* d'Alain Resnais, court métrage d'art officiellement inclus dans la sélection française de ce Festival.

Du fait de ces rumeurs, considérant qu'elles constituent une atteinte à l'impartialité dont à fait preuve jusqu'ici le Comité Exécutif du IIe Festival de Punta del Este, les soussignés demandent à M. le Président de faire en sorte que la projection de ce film ait bien lieu, et qu'on en annonce la date, comptant ainsi couper court à ces rumeurs qui portent atteinte au bon renom des institutions démocratiques uruguayennes, et dont la confirmation porterait atteinte à la Délégation française elle-même.

Les soussignés, forts d'antécédents qui garantissent la plus haute qualité artistique du film, considèrent que la Délégation française, en le comprenant dans sa sélection pour le Festival de Punta del Este, a honoré l'Uruguay.

N'ayant rien à ajouter, les soussignés saluent M. le Président de leur considération la plus distinguée.

*Ont signé :*

Hank Fine (journaliste américain), Daniel Gélin, Ernesto Paravis jr. Julio C. Ponce de Leon (journ. urug.), Domenico Méccoli (journ. ital.), Annette Wademant, Pierpaolo Pineschi (journ. ital.), Jacques Becker, Bernardo Giercovsky (j. ur.) Luciana Vedovelli, Ann Todd, P. Pedragosa Sierra, Jaime Francisco Botet (jury de l'ACCU), Maruja Pereda de Castillo, Beatriz Pereda de Salaberry, R.M. Arlaud, Michel Auclair, Ramon Gonzalez Almeida, Esteban Salaberry, Mauricio Muller (j. ur.), Trevor Howard, Carlos Borche (jour. ur.), M.S. Jacoby (j. arg.), Luis Alemany, Maruja Echegoyen, Maria Julia Quadros, Jorge A. Arteaga, E. Rodriguez Monegal, Hugo R. Alfaro, H. Alsina Thevenet, Augusto Bonardo (Radio ur.), Hector Payssé Reyes, Giselda Zani, Lars Eric Kjellgren (réal. suédois), Pedro Beretche Gutierres, Antonio Grompone, Eduardo Alvariza, Aldo Persano (j. arg.), Nicolas Mancera (j. arg.), Sergio Ciurich, Gualberto Fernandez, Amalia R. de Giacosa (j. cubaine), Alberto Ugalde (secrétaire du Comité Exécutif du Festival), Vinicius de Moraes (j. brés.), José Levgoy (act. brés.), Pepita Payssé de Christie, Hermenegildo Sabat (peintre ur.), Carlos de Leon Caprario, André Ruszkowsky (Sec. Gal. OCIC), Oscar Falchetti, Dalmiro Robledo, Carlos Mezzera, Jack C. Chamberlain, Antonio Larreta, Waldemar J. Tachauer.

# LES FILMS



Billy Wilder, *The Big Carnival :* Kirk Douglas et Richard Benedict.

## LE ROMAN D'UN TRICHEUR

THE BIG CARNIVAL, ex-ACE IN THE HOLE (LE GOUFFRE AUX CHIMERES), film de BILLY WILDER. *Scénario, adaptation, dialogues :* Billy Wilder, Lesser Samuels, Walter Newmann. *Images :* Charles Lang. *Décors :* Earl Hedrick. *Musique :* Hugo Friedh-Oser. *Interprétation :* Kirk Douglas (Charles Tatum), Jan Sterling (Lorraine), Bob Arthur (Herbie). *Production :* Billy Wilder-Paramount, 1950.

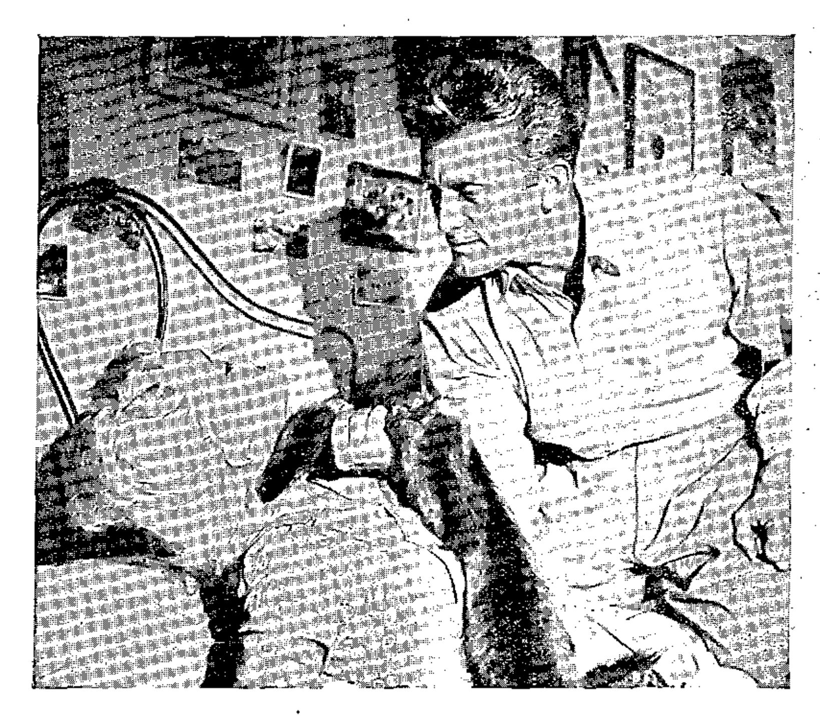
Ce film va donner une certaine acuité au problème de la critique actuelle, partagée entre le souci exclusif de la forme et du contenu; et je néglige à dessein le problème plus général de l'incompétence pure et simple qui va du brillant « à côté » à la pédanterie « impressionniste ». *The Big Carnival* (qui était encore à Venise *Ace in the Hole*, véritable roman d'un tricheur ayant un as dans la manche, et qui est devenu en français *Le Gouffre aux chimères*) agacera les tenants d'un écran détaché des souillures d'une réalité moyenne et amoureux des beaux poncifs du style, fût-il cinématographique ; et mécontentera les épris du contenu qui ne trouveront pas le récit du film assez explicite à leur goût. L'importance de *The Big Carnival* ne devrait pas échapper aux uns et aux autres. D'ailleurs, il s'agit d'une



Billy Wilder, *The Big Carnival* : Kirk Douglas et Jan Sterling.

variante du thème de *Citizen Kane.* L'homme, dans *The Big Carnival,* est petit par rapport à l'éléphantiasis de Kane ; mais tous deux sont enfantés par la société américaine, à moins qu'ils n'en soient les auteurs. Les moyens de technique et de style déployés par Orson Welles étaient parfaitement adaptés à son personnage ; la construction de Billy Wilder autour de Tatum est aussi cohérente, c'est-à-dire qu'elle ne se remarque pas, elle adhère au récit comme une peau, où grain de beauté ou taches de rousseur ne sont pas la règle. Depuis *Assurance sur la mort, The Lost Week-End* et même *Sunset Boulevard,* Wilder ne nous a jamais déçu. Les risques d'involution qui affleuraient dans *Sunset Boulevard* ont disparu tout à fait dans *The Big Carnival,* où bravoure complaisante et analyse européenne sont éliminées à l'avantage de la substance filmique.

*The Big Carnival* observe un monde obsédé par la sensation et le « sensationnel ». C'est un constat : après trente ans de « grande presse », de « cinéma », de « radio » et de « télévision », la foule américaine est atteinte d'un sadisme frénétique qui ne se refuse plus rien, même pas la vie des autres. Tatum, un de ces disciples de l'information *à la une,* en vient à tomber, de chien écrasé à serpent à sonnettes, sur un malheur pittoresque : le propriétaire d'un bazar-café aux lisières du désert, en profanant d'anciennes sépultures indiennes dans la « Montagne aux sept vautours » (huit après l'arrivée de Tatum) est resté emmuré par un éboulis. Enterré Vivant, Sept Vautours, Tombeaux Indiens, Esprits Vengeurs, Veuve Eplorée, tous les titres sont là sous la main, fauteurs de sensations et de gloire. L'argent en plus, bien entendu. Mais il faut surtout que cela *dure.* La machine est consciencieusement montée, le battage organisé, l'épouse bien dressée, le shériff acquis. Une consolidation des galeries qui mènent à l'enterré vivant suffirait à le sauver ; ce serait terne. On monte une foreuse spectaculaire qui percera la montagne de haut en bas. La foule arrive, par tous les moyens, jusqu'au train spécial ; et, avec la foule, un « luna park » qui permettra de tromper l'attente. Les dollars affluent au « drug-store » et remplissent d'aise le cœur de la garce Lorraine, dont l'effort pour jouer la veuve avant la lettre commence à peser. Dans cette orgie de



Billy Wilder, *The Big Carnival* : Kirk Douglas et Jan Sterling.

bruit, de curiosité, d'excitation, de jalousie, de business et de jobs, il n'y a qu'une mère qui pleure et un homme qui se meurt, c'est-à-dire moins que rien. La foreuse géante n'est qu'à trois mètres de l'emmuré quant celui-ci meurt pour de bon. Tatum a enfin horreur de son œuvre. C'est ici d'ailleurs que commence l'invraisemblable, qui va jusqu'au meurtre aux ciseaux du journaliste trop épris de ses lecteurs. Le film est déjà fini dans la cohue et dans la poussière des spectateurs qui rentrent chez eux, furieux de ne pas avoir *vu* ou *touché* la moindre goutte de sang, l'âme toujours très chrétienne et parfaitement en paix.

Il convient de saluer très bas un pays capable d'avouer une telle plaie. Le courage est la preuve d'une bonne santé. Aucun pays civilisé n'oserait présenter un tel témoignage contre lui-même, sous prétexte de décorum, de dignité nationale, de discrétion patriotique. On ne dira jamais assez combien un de Sica, un Zavattini, un Rossellini première manière, un Visconti, sont des isolés. L'Italie officielle vient de se désolidariser, par exemple, d'*Umberto D*, car la misère des retraités jetterait une ombre sur son prestige. J'espère ne jamais lire un article de Truman désavouant Billy Wilder pour prétendue atteinte à la démocratie américaine.

*The Big Carnival*, qui était de très loin le meilleur film américain de Venise, honore le cinéma de Hollywood. C'est la preuve qu'il peut sortir de l'ornière (lire : conformisme et édulcoration béate). C'est la preuve que le langage cinématographique est particulièrement apte à la transfiguration de la réalité.

Wilder a obtenu de ses interprètes l'esprit même des personnages qu'il souhaitait. Kirk Douglas a un jeune cynisme assez naturel ; Jan Sterling utilise sa laideur avec intelligence dans le rôle de la femme qui vendrait n'importe quoi ; Richard Benedict est un enterré de bon aloi. Connaissant à peine le visage de ces acteurs, nous avons fini par croire qu'ils n'en sont pas. On ne pourrait faire d'eux meilleur éloge.

Lo Duca

# ET CŒTERA...

AVEC ANDRE GIDE, film de MARC ALLEGRET. *Images :* Pierre Petit et Roger Fleytoux. *Trucages :* Arcady. *Montage :* Francœur. Commentaire dit par Jean Desailly. Textes d'André Gide lus par Gérard Philipe. *Production :* Pierre Braunberger, Panthéon, 1951.

Le journaliste gnangnan : — De voir le grand écrivain ressusciter par l'écran, j'en avais les larmes aux yeux...

Le critique péremptoire : — Marc Allégret nous donne un document qui enrichit les archives de la pensée française, que dis-je, universelle.

François Mauriac : — Cette pieuse hagiographie, ce monument sur pellicule est élevé à la mémoire de l'auteur d'un *Corydon,* que l'on passe sous silence.

Un insolent : — La pellicule lui pousse comme les ongles. Est-ce qu'on va nous ennuyer longtemps avec les jeux d'allumettes de ce vieux gâteux ?

Un jugement sur le film de Marc Allégret ne peut qu'établir une honnête moyenne entre ces quatre opinions. Voilà pour la partie strictement critique de ce compte-rendu. Maintenant amusons-nous.

Et d'abord une glose d'ordre grammatical. On a tort de méconnaître l'importance des prépositions. Ce film ne s'intitule pas *André Gide tout court,* mais *Avec André Gide.* Puisque nous sommes au pays de la nuance, nuançons. Le propos de Marc Allégret n'est point de donner, par son film, une description complète et exhaustive de la personnalité de feu Gide ; ainsi que le marque bien son titre, il nous présente *un reportage concernant* quelques-uns de ses aspects, au moyen de documents anciens ou filmés récemment, qu'il relie au moyen d'une trame discursive. Ne confondons pas autour et alentour, et ne reprochons pas au cinéaste d'avoir laissé quoique ce soit dans l'ombre.

Le caractère de la bande est on ne peut plus hétéroclite : d'abord quantité de vues fixes, puis des bouts de film d'avant 1930 (Gide avec Valéry, au Luxembourg), d'autres d'après 1930 (Gide avec Curtius ou chez Martin du Gard), des extraits du *Voyage au Congo,* le reportage proprement dit chez Gide, rue Vaneau, enfin des images des obsèques à Cuverville. Le plus déroutant là-dedans c'est le balancement entre avant et après, le franchissement du mur de la mort : le film commence par les obsèques, et les photos de l'album de famille, qui par leur fixité même se situent dans l'outre-tombe ; aussitôt après, c'est le vivant, et le vivant non pris par hasard, mais qui se prête avec complaisance à l'opération : l'éclairage change, on se retrouve dans l'avant-tombe, et, par contre-coup, on a vaguement l'impression que les obsèques étaient truquées, que Gide gigotait en ricanant dans son cercueil, qu'il avait voulu, à l'instar de Philippe II, faire une répétition. Pour terminer, l'infra-tombe, comme dit l'autre : Gide, vivant, prononce *quelques paroles définitives,* se plaçant déjà à la frontière entre vie et mort, dans l'attitude du cadavre illustre visuel. De ces changements d'éclairage naît comme un malaise, et le vague sentiment qu'à la base de l'entreprise se trouve l'immense cabotinage d'un homme, de qui, si nous en croyons Roger Martin du Gard, l'existence et l'œuvre s'expliquent continuellement par son goût de l'opinion d'autrui, la hantise d'intéresser autrui, l'incapacité d'être autrement que par rapport à autrui. Entre parenthèses, c'est le trait psychologique capital, qui révèle la nature foncièrement passive de l'inverti.

Cabotin donc, ou vedette. André Gide dans *L'art d'être grand-père* (cela vaut Berthomieu, avec, en plus, la charmante gentillesse naturelle des gosses). André Gide dans *Voyage autour de ma chambre* (le sketch le meilleur, paroles et images, probablement parce que Gide n'y apparaît pas). André Gide dans *Un scherzo de Chopin* (on plaint la jeune pianiste, sur des charbons ardents, à qui Gide parle tant pour ne rien dire). André Gide dans *Les débuts de la N.R.F.* (désopilant ! le pauvre petit monsieur Schlumberger, à qui Gide ne laisse pas placer un mot et qui pourrait jouer assez bien les Sinoël à l'écran), dans *Retour de l'U.R.S.S.* (avec Pierre



Marc Allegrêt, *Avec André Gide :*... l'art d'être grand-père...

Herbart, bien embêté), dans *Une lecture* (chez Martin du Gard : le seul passage où Gide consente à être naturel et à ne pas jouer les grands hommes, — le seul où il ait l'air véritablement supérieur, peut-être parce qu'il n'y a pas de son...) ; enfin, André Gide dans *Et cætera*.

Voilà bien le titre qui eut convenu le mieux à cette pompe funèbre cinématographique : André Gide dans *Et cætera*. Car il s'agit effectivement de broutilles, qui ne nous apprennent rien mais qui paraissent parfois saisissantes. Il est vain de reprocher son cabotinage à un homme qui avait réussi, petit à petit, à se débarrasser du poids lourd et ennuyeux de ses fictions poétiques ou romanesques, ce fatras où il devient de plus en plus ardu de pénétrer (les *Amyntas, Le voyage d'Urien, Caves,* et jusqu'à ces maigres *Nourritures,* ouvrage de riche amateur, dont les invocations à Nathanaël prennent un ton des plus comiques, à la lumière des révélations par Gide lui-même consignées de ses travers et manies : cf. ses démêlés avec le fameux Victor au sujet des W.C., ou l'anecdote, racontée par Martin du Gard, du cinéma de Nice où Gide voulait ôter l'un des deux caleçons de laine qu'il avait mis, par crainte du froid), — afin de se consacrer à l'œuvre qui était sa vie et le récit qu'il en faisait continuellement, dans l'éclairage flatteur d'un style parfait. Ce film, Gide a dû être encore plus ravi que Marc Allégret de le tourner ; avec les jeux, charades et anecdotes consignées hâtivement dans son calepin suprême, quand il avait déjà un pied et demi dans la tombe, et paru ces jours-ci sous le titre *Ainsi soit-il,* cela lui faisait deux précautions qui valent mieux qu'une pour continuer à occuper le public, même après les dernières pelletées de terre. Graphomane, va !...

Reste la fameuse pédérastie. François Mauriac a tort de croire que l'on a éludé la difficulté. A part l'image du petit Arabe qui charmait les loisirs de Gide, lors de son premier voyage en Afrique du Nord, — quand les Ouled-Naïles faillirent lui faire trahir la confrérie, — Marc Allégret a pris soin de montrer une poignée de moricauds plongeant tout nus dans un oued. L'écran dit bien ce qu'il veut dire, et l'on peut se référer à ce passage célèbre, où Gide, établissant une discrimination entre pédérastes, sodomites et invertis, s'inscrit gravement dans la première catégorie, celle des amateurs de petits garçons. On dira que l'allusion du film n'est claire que pour ceux qui savent, et qu'en fait, les autres spectateurs, les non prévenus...

Justement, nous voici à l'objection capitale. Il y a, de par le monde, quelques centaines de milliers de gens cultivés, que ce film fait de bric et de broc ne peut qu'intéresser, voire passionner, et qui le commenteront longue-

ment, — on s'en aperçoit par cet article même. Mais les autres, le grand public ? Acceptera-t-il une image fausse de l'écrivain de « Familles, je vous hais ! », de la révolte contre tous les conformismes, de « Les extrêmes me touchent », des méandres et contradictions incessantes, — *ce caméléon de la pensée et du sentiment, le continuel devenir fait homme* ? Je ne suis pas absolument sûr que, je ne dis pas le fermier du Wisconsin ou l'ouvrier d'Oslo, mais simplement le fermier de Seine-et-Marne et l'ouvrier de Saint-Denis consacrent une soirée à ce spectacle tout de même austère, quasi corporatif, et en tout cas plutôt funèbre.

*S'ils le voient, ils seront* peut-être touchés par la singularité du comédien : ses reniflements ; sa façon de bafouiller ou de s'arrêter au milieu d'une phrase ; l'étrangeté par moments de son regard ; d'autres tics, surtout oraux. Ils devineront peut-être le pittoresque de cette existence, à travers la visite de son appartement commentée par lui-même... Mais c'est bien peu de chose pour appâter le spectateur non prévenu. Ce qu'il manque à Gide, ici, c'est des partenaires et une intrigue : s'il en avait eus, du même talent particulier que lui, — j'entends le cabotinage, — un Cocteau, un Jouhandeau, et que l'on ait fabriqué avec tous les trois une histoire de gens de lettres, comme on disait au temps de *Paludes*, nul doute que le premier venu ait pris goût à la chose, — à cette chose d'un autre monde !...

***

Par ailleurs, il demeure qu'André Gide est un grand écrivain, — mais la question n'entrait pas dans notre propos d'aujourd'hui.

Nino Frank

P.S. — Il se trouvera peut-être des entrepreneurs de pompes funèbres et autres nécrolâtres qui, lisant ce qui précède, seront choqués par le ton adopté en présence « d'une tombe encore fraîche ». Le fait d'André Gide soit décédé ne m'inspire aucune considération supplémentaire pour lui, car il s'agit d'un but que tôt ou tard j'atteindrai aussi bien que lui. Et les morts viennent assez souvent nous tirer par les pieds, pour qu'à notre tour il nous soit permis de les tirer un peu par la barbe, cette barbe qui a dû leur pousser à l'heure qu'il est.

## LES CHARMES DE L'INSOLITE

I KNOW WHERE I'M GOING (JE SAIS OU JE VAIS), film de Michael Powell et Emeric Pressburger. *Scénario, dialogues :* Michael Powell et Emeric Pressburger. *Images :* Erwin Hillier. *Musique :* Allan Gray. *Interprétation :* Wendy Hiller (Joan Webster), Roger Livesey (Torquil Mac Neil), Pamela Brown (Catriona), George Carney (Mr Webster), Finlay Currie (Ruairidh Mor), Petula Clark (Cheril). *Production :* The Archers, 1944. *Distribution :* Dismage.

La très remuante héroïne de cette aventure curieuse paraîtrait au spectateur mal prévenu des pièges du romanesque anglo-saxon fort peu encline aux rêveries romantiques, mal désignée pour les aventures sentimentales. Elle-même, peut-être, cette grande fille décidée, cette enfant objective de la froide Manchester, se croyait sans doute bien préservée de tous enchantements, ayant choisi d'être seule maîtresse de son destin. Elle abandonna joyeusement son Lancashire natal, un père brave homme et directeur de banque, et quelque modeste emploi de sténo-dactylo, pour s'en aller aux confins de la brumeuse Ecosse épouser, dans une île des Hébrides, un homme riche mais vieux. Du moins prit-elle, pour aller retrouver son insulaire fiancé, à Manchester-Station le *Scotland-Express*, à moins que ce ne fut le *Fog Arrow*, et s'endormit-elle dans le sleeping retenu pour elle par le riche homme en rêvant à l'hyménée, après avoir, en jeune fille soigneuse, suspendu au filet sa robe de mariée enveloppée de nylon. Mais à la dernière étape du voyage, les écharpes de brumes nouées et dénouées sur la lande et les lochs, un donjon en ruines, une malédiction ancienne et le rauque parler gaëlique unirent leurs charmes pour changer une destinée trop bien calculée aux bords de la Mersey. Une tempête retint sur la côte d'Ecosse la vierge héroïne de ce conte. Un jeune



Michael Powell et Emeric Pressburger, *I Know Where I'M Going* : derrière les joueurs de cornemuse, Wendy Hiller.

homme en kilt, dernier descendant d'un clan fameux, émut un cœur plein de passion mais trop longtemps prisonnier d'une volonté toute anglaise. Ainsi advient-il que d'abord on compte les poutres du plafond pour fièrement contraindre le sort à se plier à ses décisions, puis enfin pour implorer l'aide du ciel.

Le meilleur de *I Know Where I'M Going* consiste en son atmosphère d'étrangeté précise qui rappelle le *I See a Dark Stranger* de Frank Launder et Sydney Gilliat. Les héroïnes des deux films appartiennent d'ailleurs à la même famille de secrètes jeunes filles à la tendresse fort exaltante. Wendy Hiller, créature sortie jadis des mains de Leslie Howard (*Pygmalion*, 1937), mérite un prix d'excellence. Autour d'elle, l'Ecosse est cette patrie brumeuse et ventée des aventures insolites qu'affectionnent les conteurs anglais, littéraires ou cinéastes. Quelques personnages secondaires ont ce côté à la fois débonnaires et mystérieux des histoires de fantômes écossais : un militaire en retraite éleveur de rapaces, et ce fiancé qu'on ne voit pas mais dont on entend une fois la voix, comme évoquée depuis son île par une vieille postière un peu sorcière.

Par quelle curieuse aberration les auteurs du film n'ont-ils pas vu que tout ceci, qui était à la fois le cœur du sujet et son cadre, imposait une unité de style et de récit ? Est-ce, bien à tort, crainte de lasser l'attention, ou manque de confiance en eux-mêmes ? Ils ont cru nécessaire de rajouter des passages d'un tout autre ton, et dont l'utilité échappe : ici des chants et des danses écossais dans la plus ennuyeuse manière documentaire, auxquels miss Hiller assiste, perchée sur une échelle, pendant une sorte d'entr'acte du récit. Là une très longue et tout à fait gratuite tempête en mer, qui secoue comme coque de noix sur un bassin de studio la barque désemparée de nos personnages. Cette séquence dramatique détonne et rompt le charme. Elle procède paradoxalement de la même timidité devant le mystère, du même recul vers la banalité dont témoignait un autre film anglais, *Pandora*, tour à tour attiré par les replis d'un songe légendaire, et comme honteux d'y croire.

Un sentiment du même ordre, ou peut-être un simple manque d'imagination, donne à *I Know Where I'M Going* un dénouement assez plat, et l'empêche d'être un très bon film.

MICHEL MAYOUX



Julien Duvivier, *Pépé le Moko.*

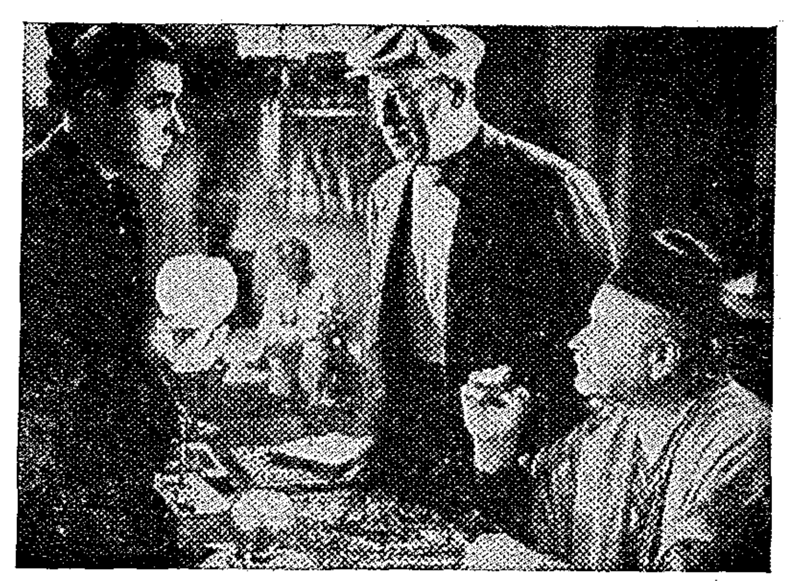
# REMADE IN USA

« M » (« M » LE MAUDIT) film de JOSEPH LOSEY. *Scénario :* Norman Reilly Raine et Leo Katcher. *Images :* Ernest Laszlo. *Musique :* Michel Michelet. *Interprétation :* David Wayne (« M » le maudit), Howard Da Silva (Carney), Luther Adler (Langley), Martin Gabel (Marshall), Steve Brodie (Lieutenant Becker), Norman Lloyd (Satro), Raymond Burr (Pottsy). *Production :* Columbia, 1951.

La pratique du « remake » fait contre elle l'unanimité de la critique. Mais l'indignation qu'on manifeste à son égard n'est pas sans être fondée d'abord sur quelque confusion et elle recèle un paradoxe esthétique qui mériterait une analyse détaillée. Le « remake » en effet est une constante de l'histoire de l'art. La notion de plagiat est relativement récente et plus encore la honte qui s'y attache. C'est Edmond Rostand qui reproche à Molière le « qu'allait-il faire dans cette galère » non le vrai Cyrano de Bergerac. La lente évolution des arts plastiques ou littéraires est établie sur la copie autant que sur l'invention. Combien d'œuvres fondamentales ne nous sont connues que par l'état d'une de ces copies et à travers les variantes qu'elle a fait subir à l'original (si tant est que la notion d'original conserve encore un sens dans ce système d'avatars). Art absolument récent, mais qu'on peut considérer dans son ontogénèse esthétique comme encore primitif, le cinéma répète spontanément le comportement historique des autres arts. Les véritables chefs-d'œuvre y sont rares, les lois du succès et l'échelle des valeurs encore toutes pragmatiques. Le producteur qui a l'idée d'acheter les droits de *Pépé le Moko* ou du *Jour se lève* pour faire copier le film par un de ses scribes se comporte fondamentalement comme un copiste du Moyen-Age ou un pharaon de la troisième dynastie.

Malheureusement il faut bien convenir que les résultats ne sont pas les mêmes. Encore qu'en ce qui concerne la peinture et la littérature nous ayons depuis longtemps procédé à un choix exclusif dans un matériel historique infiniment plus vaste. Statistiquement les échecs du « remake » n'y sont peut-être pas moins fréquents. Mais enfin il est vrai qu'il n'existe pas dans le cinéma un seul juste pour sauver la Gomorrhe Hollywoodienne.

Encore faut-il distinguer. On confond trop souvent sous le vocable de « remake » des procédés très diffé-



John Cromwell, *Algiers*. Sur cet unique document (dont nous déplorons la mauvaise qualité) on aperçoit aisément les ressemblances avec *Pépé le Moko* : cadrage, attitudes des personnages et surtout similitude des costumes.

rents. Certains scénarios ont fait ou font l'objet d'adaptations périodiques. Doniol-Valcroze signalait les multiples *Derniers jours de Pompéi*. Combien y a-t-il eu de *Quo Vadis* ? La version japonaise qu'on est en train de tourner sera, si mes calculs sont exacts, la dixième des *Misérables*, depuis celle de Capellani en 1912. Or cette pratique est parfaitement justifiée et les résultats le prouvent. *Les Misérables* d'Henri Fescourt (1925) sont certainement meilleurs que ceux de Capellani et si la version parlante de Raymond Bernard (1935) ne vaut pas celle de Fescourt (ce que j'ignore), c'est là un fait accidentel. Les valeurs comparées de *L'Atlantide* de Feyder et de Pabst n'ont rien à voir au fond avec leur chronologie ; il est vrai que la dernière version de je ne sais plus qui avec Maria Montez, leur est probablement inférieure. Mais serait-elle meilleure si les deux premières n'existaient pas ?

C'est que cette variété de remake est fondée, d'une part sur la copie des sources et non pas des œuvres, de l'autre sur l'évolution de la technique cinématographique. De la fresque à la peinture à l'huile la répétition d'un sujet suppose la transformation profonde de sa mise en valeur. Nous avons pour les arts traditionnels un jugement historique qui nous permet de considérer que la scène traitée à fresque n'est pas « inférieure » au même thème peint à l'huile. L'application de la perspective ou du clair-obscur ne nous semble plus une supériorité intrinsèque. Mais c'est là un éclectisme dont nous ne sommes guère capables que depuis un siècle. Même Violet-Le-Duc, sous couvert de restauration, contraignait le Moyen-Age au romantisme. Pour les vrais contemporains d'un art en évolution, l'éclectisme est un luxe impossible de l'esprit. Une œuvre techniquement périmée se vide naturellement de sa valeur esthétique un tableau n'est plus qu'une toile bien encollée sur laquelle on peut repeindre. Un film : un certain poids de celluloïd qui ferait plus d'usage sous forme de talons de chaussures ou de démêloirs. Or le cinéma est le seul art dont nous soyons réellement contemporains, qui se développe et vieillisse avec nous. Il est donc vain de nous étonner que le public se désintéresse d'un film — fut-il un chef-d'œuvre — quand son vieillissement lui devient perceptible. Et les signes de caducité sont multiples. Outre les plus évidents, comme le passage du muet au sonore, de l'orthochromatique à la panchro et, actuellement, du noir et blanc à la couleur, avec toutes les nuances intermédiaires du perfectionnement technique, il faut tenir compte du mode de récit (histoire du mon-





Dans *M. Le Maudit* (à droite) et dans *Le Maudit* (à gauche), les ressemblances sont encore plus frappantes. Tout commentaire serait inutile.

tage), du style photographique et, enfin, des innombrables références temporelles de l'objet même de l'image : mode vestimentaire, type de maquillage, style de l'interprétation, etc... Par rapport à ces derniers agents de vieillissement, le cinéma n'est pas dans une autre situation que le théâtre où le fait de remonter une pièce constitue en somme une adaptation au goût du jour d'un texte immuable mais que la mise en scène modernise.

Il est vrai que cette conjoncture a évolué rapidement depuis quelques années, nous en avons rendu compte ici même (« A propos des reprises », Numéro 5). Avec la création des Cinémathèques, la multiplication des Ciné-Clubs et la formation d'un « public d'élite », phénomène qui diffuse de plus en plus largement dans le public tout court, les œuvres cinématographiques anciennes reprennent de la valeur. Un éclectisme dans le temps est en train de naître qui permet déjà à certains films de ne plus vieillir et leur confère l'éternité conquise par les produits des arts traditionnels. Il resterait à déterminer dans quelle mesure cette évolution du public intéressera l'industrie cinématographique, si elle constitue un phénomène commercial d'appoint mais marginal, ou si elle s'intégrera vraiment à l'économie générale de la production comme c'est le cas en peinture par exemple où l'ancienneté des œuvres n'en déprécie nullement la valeur économique.

Mais de ce procédé admissible et aussi vieux que le cinéma il faut distinguer une modalité très spéciale et particulière à Hollywood. Dans ce sens restreint, le « remake » n'est pas temporel mais géographique. Le vieillissement ne joue aucun rôle accidentel et facultatif dans l'adaptation du film original. *Pépé le Moko* n'avait pas encore vieilli quand on en a fait *Algiers* non plus que *Le Jour se lève* ni même plus récemment *Le Corbeau*. D'ailleurs, et c'est la différence fondamentale avec l'autre pratique, ce n'est pas le scénario qui est repris mais le film lui-même qu'on s'efforce de copier et comme de décalquer au pochoir. Tout se passe comme si le producteur pensait que le succès de l'original, de son excellence à la fois artistique et commerciale, résidait dans l'aspect final de l'œuvre et qu'en se tenant aussi prêt que possible de cet aspect il reproduira logiquement et automatiquement sa réussite. L'infantilisme d'un tel raisonnement, du point de vue esthétique, n'échapperait pas à un crétin des Hurdes. A priori il procède d'une mentalité prélogique encore déterminée par les analogismes magiques. Quoiqu'on pense des producteurs, même hollywoodiens, il est difficile de les en tenir *subjectivement* pour entièrement responsables. Il faut qu'ils ne soient eux-mêmes que les agents passifs d'un phénomène sociologique. Mais je ne distingue pas exactement lequel. Peut-être de l'américanisation du cinéma. Prenons par exemple *Le Jour se lève*. Son succès commercial a été honnête mais non point satisfaisant, par contre son succès d'estime a été immense à l'étranger plus encore qu'en France, particulièrement en Suède, en Italie et en Angleterre. La pénétration du film français aux U.S.A. étant insignifiante, on assiste donc à ce phénomène économiquement absurde : un film prestigieux dont le prestige ne paie pas. En somme tout se passe comme si *Le Jour se lève* ouvrait un marché qu'il était incapable d'alimenter non seulement parce que le film français est mal

distribué à l'étranger, mais plus encore parce qu'il n'est vraiment apprécié que par une élite internationale, la grande masse du public étant conditionnée par le style américain. C'est alors qu'intervient le producteur de Hollywood : il constate objectivement le formidable manque à gagner de l'exploitation par rapport au prestige acquis et il se dit que la cause en est seulement que le film n'est point américain. Il en achète donc la licence de fabrication, refait l'objet dans ses usines et le relance sur le marché en contre-marque U.S.A., multipliant ainsi le prestige du prototype initial par la force de pénétration sociologique du film américain auquel la moitié du monde — à commencer évidemment par l'Amérique — est habituée. C'est un peu ce qui se passe pour la mode quand un grand couturier parisien cède les droits de reproduction d'un modèle à une maison de confection New Yorkaise. Malheureusement l'analogie s'arrête au plan sociologique. Esthétiquement et économiquement la copie d'une robe pose de tous autres problèmes que celle d'un film. Cette explication vaut ce qu'elle vaut, elle me paraît cependant avoir l'avantage de résoudre trois questions irritantes :

1°) L'impossibilité de croire qu'il existe des producteurs assez stupides pour être mus par l'idée de décalquer la qualité d'un film en partant des images et non du scénario. L'existence de cet individu devenant imaginable, sinon tolérable, dès l'instant qu'on suppose qu'il se borne à tirer les conséquences économiques du privilège sociologique dont jouit le film américain.

2°) La fidélité fétichiste à l'original qu'on va jusqu'à copier plan par plan et dont on reproduit autant que possible les détails caractéristiques. C'est qu'il s'agit de donner au public l'illusion de la copie. Illusion qu'il vient justement chercher dans la contremarque américaine.

3°) Le fait que le remake ne soit pratiqué sous cette forme qu'à Hollywood. Il n'est en effet concevable que dans le sens du qualitatif à l'extensif.

On saisira nettement la forme des échanges entre le cinéma français et américain dans le cas de *Pépé le Moko* par exemple.

A l'origine du film de Duvivier, il y a évidemment les films de gangster américains et précisément *Scarface* de Howard Hawks. On prend cette influence sur le fait dans le personnage de Gaston Modot, dont la manie du bilboquet est repris du tic de Georges Raft jouant sans cesse avec un dollar. Mais *Pépé le Moko* est l'exemple même de l'influence bénéfique profondément assimilée et transposée. De la mythologie sociale américaine Duvivier n'a retenu que les schémas universels, un certain romantisme tragique du bandit dans la cité. Le scénario, le dialogue et les personnages sont repensés dans le contexte sociologique français. Plus précisément nord-africain, mais d'une Afrique du Nord conventionnelle, stylisée, qui combine le dépaysement exotique, la tradition du banditisme marseillais et la mythologie parisienne. Les inexactitudes de *Pépé le Moko* indignent les Algérois, mais c'est bon signe, il s'agit du contraire d'un film néo-réaliste sur la Casbah.

Or reprenant *Pépé le Moko* dont la source est américaine, Hollywood s'ingénie à lui garder ses alibis algériens. Dans la version de John Cromwell avec Charles Boyer et Heddy Lamarr (puisqu'il y en a une troisième de John Berry avec Tony Martin et Yvonne de Carlo) nombre de plans sont copiés exactement et tous les effets soigneusement conservés. Mieux, on a trouvé pour le personnage de Gaston Modot une manière de sosie, costumé presque de la même façon et qui joue aussi du bilboquet. Ainsi l'homme au dollar de *Scarface*, librement interprété par Duvivier, se retrouve dans *Algiers* sous les avatars d'un grotesque plagiat de film français. Ce détail donne la mesure de la valeur esthétique du « remake » dans le sens restreint où le pratique seul Hollywood.

*
**

Joseph Losey en illustre tristement une fois de plus les méfaits avec *M Le Maudit*, d'après le célèbre chef-d'œuvre de Fritz Lang. Ce nouvel exemple présente cependant par rapport à *Algiers* quelques variantes instructives.

D'abord le processus d'américanisation est explicite puisque l'action est transportée en Amérique, dans une ville qu'on ne nomme pas mais qui est évidemment Los Angelès. On en a usé de même avec *Le Jour se lève* et *Le Corbeau*. Ce serait là à priori une mesure louable et de bon sens. L'équivalent du réalisme social allemand ou français ne peut être, en Amérique, qu'un réalisme américain. Malheureusement elle est en contradiction radi-

cale avec la fidélité formelle à laquelle s'efforcent d'autre part la mise en scène et le scénario (fidélité qui n'est cependant pas sans limite comme nous le verrons). Le film n'est pas exactement copié plan par plan, mais séquence par séquence avec chaque fois qu'on le peut le rappel précis des plans originaux, par exemple celui du ballon dans les fils télégraphiques. Le développement de l'intrigue et les personnages sont les mêmes (le marchand de ballons rouges), toutes les scènes capitales s'y retrouvent avec leurs incidents (la chasse à l'homme dans le building avec le coup du veilleur de nuit, l'affolement de l'assassin qui s'est enfermé dans une sorte de grenier et le casseur de plafond qu'on a oublié dans son trou). Mais voyons les différences. De forme d'abord. Elles sont curieuses. Joseph Losey semble avoir voulu moderniser le style selon la mode néo-réaliste. Alors que Fritz Lang avait tout fait en studio, Losey utilise largement les extérieurs. Ce sont d'ailleurs, quand on les isole de l'ensemble, les bons éléments du film, par lesquels ce jeune et vigoureux metteur en scène témoigne qu'il méritait un meilleur sort ; on sent que si le scénario le lui permettait, il ne demanderait qu'à faire un bon film et d'un ton assez personnel. Mais en même temps les impératifs du remake lui imposent d'absurdes retours à l'expressionnisme, un style faussement allemand du décor et de la photographie, parfaitement hétérogènes au *néo-réalisme* : par exemple dans le débarras où l'assassin est enfermé avec des mannequins et une forêt de jambes de cire. Passons sur la musique dont le rôle chez Fritz Lang était essentiel — on a prétendu la conserver en noyant cependant le célèbre motif dans un pathos musical qui le prive évidemment de toute efficacité dramatique — et venons-en aux modifications du scénario qui permettent de saisir à plein l'absurde processus du « remake ». On se souvient du rôle, capital dans l'histoire, des bandits et de leurs chefs qui décident la mobilisation de toute la pègre de la ville pour se substituer à la police impuissante. Cette cour des miracles transformée en cour de justice jugera à la fin l'ignoble Peter Lorre. Chez Fritz Lang l'idée et son développement étaient admirables et s'inscrivaient à la fois dans une poésie très particulière du banditisme, à la suite de *L'Opéra de Quat'Sous* et dans l'histoire sociale de l'Allemagne de 1930. Que les truands pittoresques et romantiques deviennent des gangsters et des cireurs de souliers et tout s'effondre. Les personnages de D. Hammett ou de J.H. Chase ne sont pas de ceux qui s'indignent du viol des petites filles ! D'ailleurs le héros lui-même perd dans ce contexte toute son horrible vraisemblance. Chez Fritz Lang sa caution était l'authentique histoire du vampire de Düsseldorf. Le sadisme américain n'est pas le sadisme allemand ou anglais. Même s'il existe à Los Angelès des satyres sanguinaires, leurs crimes n'y acquièrent pas l'aura exemplaire, la résonnance mythique qui justifiait chez Fritz Lang l'épouvante de toute une ville.

Mais où l'américanisation des détails achève de désintégrer le film c'est par l'intrusion de la psychanalyse. L'enquête de la police, en effet, et surtout la parodie de procès final, dans le garage, sont l'occasion d'expliquer ces crimes par un embarras du complexe d'Œdipe. On aurait tort de se borner à en sourire. Si Freud est devenu le *deus ex machina* par excellence des films américains, même de ceux qui pourraient être bons comme *Quatorze Heures*, c'est beaucoup plus qu'une mode un peu puérile. L'explication psychanalytique s'impose maintenant à Hollywood aussi impérativement qu'un article du code Hays-Johnston. Nous savions déjà que le criminel ne pouvait échapper à la justice (c'est pourquoi en particulier dans *Algiers* Pépé est tué *par les policiers car le suicide serait* une façon de leur échapper). Plus tard il fallut que le héros criminel fût tombé sur la tête. Je ne plaisante pas ; entre les années 40-45 on ne saurait guère trouver d'assassin dont on ne précise au détour d'une réplique qu'il a fait une chute de bicyclette à l'âge de cinq ans (cf. par exemple un film d'autre part sans concession : *L'Ombre d'un doute*, de Hitchcock). Cette précaution répond au souci de considérer à priori les instincts criminels et plus généralement asociaux comme pathologiques. Plus le criminels sera séduisant et apparemment normal, plus il sera indispensable d'affirmer l'existence d'une fêlure cachée. Mais affirmer n'est pas encore expliquer. La psychanalyse propose au scénariste la panacée universelle généralement utilisée aujourd'hui. La vérité psychologique de Freud n'est pas en cause, seulement le sens de son emploi permanent et systématique dans le dénouement de neuf films américains sur dix. Plus encore, aujour-

d'hui, que le triomphe de la justice, importe la négation du mystère humain posé par le crime. Le vrai crime du criminel, celui qu'il faut par-dessus tout juguler, c'est sa différence avec l'homme américain normal et moyen. Avant même le bon sens, le complexe d'Œdipe étant la chose du monde la mieux partagée, il n'est pas de monstres odieux qu'on ne puisse réduire à une variante particulièrement fâcheuse du dit complexe. Ainsi tout rentre dans l'ordre, l'univers moral redevient sans mystère, l'*homo américanus* peut continuer de vivre dans un monde mental où chacun a fondamentalement les mêmes chances de bonheur et d'intégration sociale. Cette phobie du mystère psychologique est en train de faire plus de tort peut-être à la production américaine que la constitution d'une censure minutieuse à l'érotisme. Aussi bien n'est-ce que la manifestation d'une nouvelle censure : le Diable n'est pas américain.

Bon, je me suis encore éloigné de mon sujet ? Pas tant que cela. Je disais que la psychanalyse du *Maudit* démolirait tout s'il restait encore quelque chose debout de l'œuvre de Fritz Lang. Peter Lorre supplie ses juges, il leur tire même des larmes mais ce qu'il inspire alors c'est de la pitié, non une vaine compréhension psychologique qu'on peut acheter dans le premier drug-store.

Ainsi le film de Joseph Losey révèle clairement le mécanisme absurde du « remake » qui consiste à copier le détail en trahissant l'essentiel. Cette fidélité formelle toute extérieure est l'alibi qui permet de relancer sur le marché un nouveau film présenté comme l'exacte réplique d'un original prestigieux. Mais en même temps on s'efforce de rectifier dans le modèle tout ce qui se présente en saillie sur la mythologie cinématographique hollywoodienne. On va même jusqu'à changer le contexte social sur lequel s'inscrivent les événements. Or il est évident que plus une œuvre est bonne, plus les détails s'y trouvent chargés de sens et plus leur interdépendance est rigoureuse. Le mobilier de la mansarde de Gabin dans *Le Jour se lève* n'est pas un décor interchangeable, la tragédie s'y cache aussi intimement que dans le cœur du héros. On ne saurait y toucher sans modifier aussi le drame, les personnages. Le seul moyen de leur rester fidèle et d'égaler éventuellement l'original serait de tout reprendre à la source et d'en suivre le cours naturel dans un nouveau relief historique et social.

Mais quoi, nous avons beau dire, en dépit de sa monstrueuse absurdité la pratique du « remake » se porte toujours bien.

ANDRÉ BAZIN

# LOINTAIN CONRAD

AN OUTCAST OF THE ISLANDS (LE BANNI DES ILES), film de CAROL REED. *Scénario :* William Fairchild d'après le roman de Joseph Conrad. *Images :* John Wilcox et Edward Scaife. *Décors :* Vincent Korda. *Musique :* Brian Easdale. *Interprétation :* Sir Ralph Richardson (Capitaine Lingard), Trevor Howard (Willems), Kerima (Aïssa), Robert Morley (Almayer), Wendy Hiller (Madame Almayer), George Coulouris (Babalatchi). *Production :* London Films, 1951. *Distribution :* Filmsonor.

J'ai toujours pensé que la réputation de Carol Reed était surfaite. Non pas que ce cinéaste soit sans talent ; peut-être même a-t-il trop de « talents ». Ce qui lui manque c'est le mépris de la facilité et le goût de la rigueur. Rien de moins dépouillé que ses films, rien de plus surchargé sans jamais atteindre à un style de la surcharge ; je veux dire qu'il ne peut se proclamer « baroque », car il est aussi loin des concerts paroxiques de cette école que des géométries palpitantes du classicisme, de Racine par exemple. Aux antipodes donc d'un Bresson, mais à celles aussi d'un Welles — réalisateur baroque dont on l'a à tort rapproché à cause de la collusion du *Troisième Homme* où Welles sauva les meubles, sur le mode de la plaisanterie, comme il l'aurait fait pour la revue annuelle d'un collège de jeunes gens — Reed avait peut-être dans son jeu les atouts pour tenter une œuvre romantique mais, anglais et non allemand, il conserve dans le ton ce quant à soi chronique de l'insupportable flegme britannique qui lui interdit de déboucher, serait-ce modestement, dans



*Carold Reed, An Outcast of the Islands :* Kerima et Trevor Howard.

les grandes clairières du romantisme entre les ombres portées d'un Wagner ou d'un Chateaubriand, de prendre la suite d'un Lang jeune ou d'un Murnau trop tôt disparu. On en arrive à penser que seul le succès que lui a fait un public heureux de se donner à bon compte l'impression flatteuse de penser devant un écran, puisse expliquer la place de choix qu'il occupe aujourd'hui à l'état-major international des cinéastes

L'éblouissante séquence d'ouverture d'*Odd Man Out* autorisait tous les espoirs et on aurait volontiers effacé de sa mémoire les longueurs et les ridicules qui suivaient si l'avenir ne nous avait révélé que les caractéristiques de Reed étaient plus dans les trémolos de cette suite que dans les dures arabesques du début. *Fallen Idol* est son meilleur film : véritable petit roman de cinéma, fidèle aux intentions de Greene en même temps que propice aux effets de style mesuré de Reed, le tout au service d'une psychologie assez fine, usuelle en littérature, mais inhabituelle à l'écran. On a beaucoup dit de *Fallen Idol* que c'était un petit chef-d'œuvre, mais, outre qu'un chef-d'œuvre ne peut être petit, il y a paradoxalement dans ce film quelque chose de trop plaisamment réussi pour que l'on puisse parler de chef-d'œuvre ; le langage de l'écran, quelque soit sa perfection technique, est encore trop maladroit, trop superficiel pour que les pièces maîtresses ne soient pas plus ou moins boîteuses, plus ou moins anti-cinématographiques. Le signe de leur royauté est le plus souvent le demi échec de leurs « formes » ou l'apparence déconcertante de leur message. *Fallen Idol* tourne trop rond, satisfait trop tous les publics pour n'être point suspect de quelque concession préméditée à la commercialité. Les très grands films ont presque toujours — à première vue — quelque chose contre eux : *Espoir* son inachèvement comme *La Terra Trema, Le Journal d'un Curé de Campagne* la monotonie de l'argument comme *Le Fleuve, Dernières Vacances* les trous de l'interprétation comme *Les Dames du Bois de Boulogne, Jeanne d'Arc* son silence comme les Eisenstein muets, etc...

*Le Troisième Homme* fut entrepris pour profiter de fonds bloqués à Vienne. Le problème était d'utiliser le terrain sans trop s'éloigner du médiocre argument de Greene. Le film est l'œuvre d'une équipe ou Cotten et Welles jouèrent un rôle important. Le résultat passa toutes les espérances du départ. Le « truc » de la cythare (idée de Welles, je crois) fit le reste : un triomphe international. Brillant certes

mais, d'un éclat factice qui ne peut tromper longtemps, fait d'emprunts à tous les genres *Le Troisième Homme* pourrait presque passer pour une mystification ouverte comme *Journey into Fear* ou une charge parodique comme l'amusant *Chicago-Digest*. La référence à Greene interdit pourtant cette interprétation, ce qui est dommage car, vus sous cet angle, le sourire de Welles dans la porte cochère ou la scène du « coucou-clock » dans la grande roue resteraient comme de jolis petits morceaux de cinéma. Pour tout embrouiller, Reed termine sur le très beau passage du cimetière qui permet d'imaginer ce qu'aurait pu être un film similaire fait sérieusement.

Qu'allait faire Reed après *Le Troisième Homme*. Tourner au commerce ? Essayer de se racheter ? Je pense que ses intentions en s'attaquant à Joseph Conrad étaient pures. Hélas ! ce n'est pas le résultat qu'on nous présente aujourd'hui qui nous fera changer d'avis sur ce décevant réalisateur. Il est en effet difficile de manquer un film plus complètement que *Le Banni des Iles*. Il serait trop long d'évoquer ici les multiples problèmes posés par l'adaptation de Conrad à l'écran, d'autant plus que nous publierons prochainement une étude de Pierre Kast sur ce sujet. Disons simplement que l'œuvre toute entière de Conrad semble une matière de choix pour le cinéma. Impression peut-être trompeuse : le plus précieux de Conrad à fixer sur la pellicule c'est peut-être son « climat », son mode de récit et non le détail de ses récits. Il serait peut-être plus intéressant de trouver une façon Conradienne de faire des films que de tirer des scénarios précis de son œuvre. Quoiqu'il en soit et quel que soit le procédé adopté, le problème est passionnant, au même titre que la recherche, pour l'écran, d'équivalences Stendhaliennes ou Kafkaiennes. Ayant opté pour un livre déterminé Reed se devait d'être fidèle et à l'œuvre et au climat ce que fit Bresson pour *Le Journal d'un Curé de Campagne*. On eut même accepté cette « seconde » fidélité d'Olivier pour *Henry V*, replaçant sa représentation dans le cadre de sa création, ou même cette « troisième » fidélité de Welles pour *Macbeth*, remplaçant la scène par le paysage lunaire du subconscient de son héros mais recherchant à faire non pas du cinéma mais du Shakespeare.

Quelles ont été les intentions de Reed en tournant *Le Banni des Iles* (1) ? Le résultat est tellement incohérent qu'il est impossible de les déterminer. Par d'innombrables détails fort importants il n'est pas fidèle au roman et avant tout en omettant tout simplement la mort du héros Willems, scène admirable chez Conrad, que je ne peux résister à citer. « *Il vit devant ses yeux l'éclat d'une flamme rouge, et fût assourdi par un bruit qui lui parût plus violent qu'un coup de tonnerre. Quelque chose l'arrêta court, et il resta debout, aspirant dans ses narines l'odeur âcre de la fumée bleue qui lui passait devant les yeux comme un nuage immense... Manqué, grâce au ciel... Il le pensait... Et il la vit très loin, qui levait les bras, tandis que le revolver, très petit, gisait par terre entre eux. Manqué !... Il allait le ramasser maintenant. Jamais comme alors il n'avait compris la joie, le délice triomphant du soleil et de la vie. Sa bouche était pleine de quelque chose de chaud et de salé. Il essaya de tousser : il cracha... Qui donc crie : « Au nom de Dieu, il meurt ! — il meurt. — qui meurt ? — Il faut se relever... Il fait nuit... Quoi ? Déjà nuit...* »

Reed abandonne son héros, loque humaine, mais vivant sur une plage et laisse sous-entendre que tout peut encore s'arranger, continuer... etc., alors que la conclusion de Conrad est sans équivoque : la mort, le désespoir, la nuit... ce n'est que plus tard, qu'une fois Willems mort, dans une autre nuit, celle pacifiée de la nature, que l'écho de la forêt, de la rivière et de la colline répond : « j'espère ». On ne peut imaginer trahison plus complète. Pourquoi dans ce cas se réclamer de Conrad, ne pas imaginer un scénario quelconque se passant du côté de Ceylan (où a été tourné le film). Pourquoi donner au public qui ne connait pas Conrad une fausse idée d'un des plus grand écrivains du XX^e ? Car le reste est à l'avenant. Reed est aussi infidèle à l'esprit qu'à la lettre. Comme chacun sait, les récits de Conrad sont équivoques, insolites, mystérieux, une captivante ambi-

(1) L'excellente traduction française de *An Outcast of the Island* par G. Jean Aubry porte le titre : *Un paria des Iles*, peut-être moins littéral mais plus fidèle à l'esprit de l'œuvre où Willems n'est jamais, légalement, un banni, mais bien, moralement, un paria. Il le dit d'ailleurs lui-même (page 81, Ed. N.R.F., 1937) : « Je suis le paria de mon peuple. »

guité pèse sur des personnages et la structure de ses récits. Louis Willems le héros du *Paria des Iles* n'est pas la moins complexe de ses créations, il n'est jamais ni tout à fait bon, ni tout à fait mauvais, il se débat durant trois cent vingt pages contre un destin désespérant et qui le dépasse et vit avec Aïssa une des aventures amoureuses les plus étranges de la littérature contemporaine. Reed s'est bien moqué de tout cela. Après cinq minutes de projection on est fixé : Willems est un chenapan, un déchet d'humanité... etc... Son bienfaiteur Lingard un capitaine à la Jules Verne pittoresque mais anti-conradien, seul peut-être Almayer quoique caricatural a quelque vraisemblance. A quoi bon insister ? Même en oubliant Conrad le film est difficile à défendre et techniquement les transparences disproportionnées de la navigation dans la passe dangereuse sont indignes de Reed.

Mon propos n'est absolument pas d'accabler Carol Reed, seulement d'indiquer pourquoi il s'est trompé. Il reste à son crédit d'avoir tenté l'aventure Conrad sans chercher avant tout à plaire au public qui sera sans doute déconcerté par le film qui n'est pas sans retenir quelque chose du « bizarre » de l'original. Deux passages pris à part sont bons : Willems en canoë à la recherche d'Aïssa ; et le réveil de Willems et d'Aïssa au milieu des rires des enfants. Et il faut surtout féliciter Reed d'avoir découvert Kérima qui correspond parfaitement à l'Aïssa de Conrad : « *A travers le réseau des cheveux en désordre, son visage semblait celui d'une statue d'or aux yeux vivants. Les lourdes paupières s'abaissèrent légèrement, et entre ses longs cils elle jeta un regard dur, pénétrant, étroit comme un éclair d'acier. Ses lèvres étaient fermes et leur courbe gracieuse ; mais les narines détendues, la pose levée de la tête à demi détournée, donnaient à toute sa personne une expression de défi farouche chargée de ressentiment.* »

JACQUES DONIOL-VALCROZE

# BÉBÉ LA JUSTICE

LA VÉRITÉ SUR BÉBÉ DONGE, film d'HENRY DECOIN. *Adaptation, dialogues :* Maurice Aubergé, d'après le roman de Georges Simenon. *Images :* L.-H. Burel. *Décors :* Jean Douarinou. *Musique :* Jean-Jacques Grünenwald. *Interprétation :* Danielle Darrieux (Elizabeth Donge), Jean Gabin (François Donge), Daniel Lecourtois (Georges Donge), Claude Genia (Jeanne), Gabrielle Dorziat (Madame d'Ortemont), Marcel André (Monsieur Drouin), Jacqueline Porel (Françoise), Meg Lemonnier (la secrétaire), Gaby Bruyère (la belle fille), Juliette Faber (l'infirmière). *Production :* Union Générale Cinématographique, 1951. *Distribution :* Alliance Générale de Distribution Cinématographique.

Lorsque la dernière image du film vient remplir l'écran d'une nuit grise et floue à peine diluée autour des phares de l'automobile de la police, l'on se sent graduellement émerger d'un lent et profond ensablement. On a littéralement l'impression d'avoir passé avec lui les dix ans de vie commune de ce couple, enserrés, revécus dans une agonie de quelques jours, épuisante pour tout le monde, et qui contribue largement, pour sa part, à distendre le temps. Cette sensation dominante de longueur et de lenteur extrêmes s'installe nettement chez le spectateur en dépit de la forme du récit qui, cherchant à éviter la monotonie, ne parvient pas pour autant à conjurer le statisme fondamental de l'œuvre.

Le découpage du scénario épouse un rythme pour le moins insolite, biscornu, saccadé, sur lequel s'organise un ballet de flashes de plans brefs et de longues séquences du plus curieux effet. Cette démarche irrégulière, qui témoigne souvent d'une désinvolture rare à l'égard des transpositions, n'ajoute rien au répertoire acrobatique dont le cinéma dispose pour l'exposition et la conduite d'une action quelconque : retours en arrière, ellipses, incidences... elle ne fait que le mettre au pillage en émiettant le récit au maximum. Cependant, cette architecture, qui n'a rien de très original et que de très arbitraire par elle-même, a exercé une influence certaine quoiqu'apparemment peu perceptible sur les éléments constitutifs de l'œuvre : la forme a réagi sur le fond, amenant les auteurs à choisir et composer les épisodes autrement que s'il s'était agi d'une classique adaptation linéaire respectant l'ordre chronologique.

L'œuvre, par sa construction et son



Henri Decoin, *La vérité sur Bébé Donge* : Jean Gabin et Danielle Darrieux.

climat, ressortit beaucoup plus à la technique du roman qu'à celle de l'action dramatique telle qu'on la conçoit depuis le théâtre antique. A partir de chaque séquence, se reconstruit en profondeur, par touches successives, le caractère des personnages, leurs habitudes, leur passé. Chaque scène pousse ses prolongements dans la vie entière de ceux-ci et les situations sont moins choisies en fonction de la nécessité dramatique que pour leur valeur d'évocation ou leur pouvoir de suggestion.

Il faut rendre cette justice au film et spécialement à la réalisation que presque jamais le contenu ni le style des scènes ne sont ceux des « scènes à faire ». Là réside une originalité qui n'est pas négligeable et qui va parfois jusque dans le détail : à la surface de certaines images, rares il est vrai, le réalisateur a trouvé le moyen, par éclairs, de faire affleurer en termes purement visuels le thème de l'isolement de ces êtres. Et nous voici amenés à la véritable prise de position du film. *On n'a pas « cadré » sur la progression* dramatique d'un conflit conjugal jusqu'au terme fatal du meurtre, comme dans une courante bande « psychologique ». L'œuvre n'est pas davantage centrée sur la peinture d'un milieu ou la comédie de mœurs ; en fait la vérité qui s'impose, dès le début, et qui demeurera inchangée jusqu'à la dernière image, est celle d'un conflit insoluble, d'un malentendu congénital. Il n'y a pas de progression. (A noter la place parfaitement arbitraire du crime dont il n'y a aucune raison qu'il soit différé de quatre ou cinq ans du jour où les jeux sont faits : scène de la gifle). « Tout dépend de la profondeur à laquelle les choses éclatent en nous », dit Bébé. Dans le film, rien n'éclate : comment deux êtres de races aussi étrangères s'affronteraient-ils réellement ? Ils ne sont pas au même niveau. Ils ne sont même pas contemporains. Cette espèce d'impossibilité pour deux êtres de jamais s'atteindre, l'impuissance de leur entourage et de l'univers entier, spectateurs compris, à les rapprocher ou même à susciter une issue réellement concluante conduit à un fatalisme bien reposant pour ces derniers. Et c'est, après la sensation de longueur, celle de ne pas être vraiment touché par cette histoire. L'esprit reste parfaitement libre ; si l'émotion n'est pas suscitée, l'intérêt se maintient pourtant : mais c'est celui qu'on porte à une analyse tantôt bien orchestrée, tantôt sommaire, tantôt surchargée d'éléments étrangers. Cela a ses avantages : l'absence d'effets mélodramatiques préserve de chatouillements inopportuns la sensiblerie du public.

La conception inhabituelle de l'œuvre témoigne donc d'une audace certaine : malheureusement, cette audace s'est arrêtée à mi-chemin. Je pense que

les auteurs ne se sont pas suffisamment dégagés des influences combinées de Simenon et d'un certain côté du conformisme cinématographique français. Je veux bien qu'une adaptation de Simenon où l'on eût complètement sacrifié « l'atmosphère » peut sembler une gageure ; en tout cas, il était tout indiqué d'aller jusqu'au bout de l'audace en réduisant au minimum le nombre et l'importance des comparses conventionnels que le cinéma français s'est fait une règle trop générale d'imposer jusque dans les films où leur présence ne correspond qu'à un « remplissage » oiseux. La province s'anime ainsi sous les apparences de ces guignols poussiéreux que sont une vieille marieuse intelligente et cynique, une veuve de diplomate ramollie au soleil de Turquie, le frère du mari, pas très futé, ni plus ni moins lâche que les autres, un médecin qui l'est un peu plus, un juge intègre et obstiné, un vieux colonel solidement abruti...

Hors des sentiers battus, la direction donnée à l'œuvre est intéressante, mais le propos était ambitieux et l'exécution périlleuse, car la fatalité intérieure qui isole et conduit les êtres est une réalité bien difficile à capter et à animer à l'écran, à laquelle il semble qu'eût mieux convenu plus de dépouillement et un assujettissement exclusif au dévorant thème central. Malheureusement, MM. Aubergé et Decoin ne sont pas M. Bresson.

La direction des acteurs et l'interprétation sont excellentes. Madame Dorziat, dans un rôle fait pour Madame Moreno, soutient la comparaison. Jean Gabin — homme d'affaires — mari autoritaire, prête à François un équilibre strict, une assurance sans défaillance, rares chez ce « dur » presque toujours miné par un désespoir profond ou un sentimentalisme plein de nostalgie. Sa sobriété le tire de ce pas inhabituel, mais il est plus à l'aise dans l'agonie. Sa personnalité de comédien faisait plus ou moins obscurément pressentir, dès le début, le revirement de François. Comment parvenir à abstraire complètement Gabin de son contexte traditionnel ? De *La Bandera*, de *Quai des Brumes*, de *La Bête Humaine* ? Inconvénient inhérent au choix d'une « nature » aussi caractérisée.

La prétendue erreur de distribution que Decoin aurait commise, d'après certains, en confiant à Danielle Darrieux le rôle de Bébé, m'apparaît au contraire comme un heureux choix. Il faut s'entendre sur le personnage de Bébé : si François est entier, elle est absolue, ce qui ne veut pas dire sentimentale. Elle « engage » le couple à fond vers un idéal étincelant et dûr : du jour où elle prend conscience de l'incapacité définitive de François, elle décide de le « liquider ». C'est une fanatique. Pas plus que l'action, la nature de Bébé n'évolue. Elle reste logique avec elle-même, vivante ou « morte ». Une fois subie l'épreuve de la lucidité, qui l'a aveuglée, elle a sauté, mais si haut et si loin par-dessus la tête des autres qu'elle s'est tuée à l'arrivée. Jusqu'à la fin, on pourra la contempler, glacée, transformée en monstre immobile de tragédie antique sur fond de clinique 1952.

Cette version simplifiée des héroïnes d'Anouilh n'a de commun avec elles qu'un irrésistible élan vers l'absolu : les aspirations de son cœur sont les mêmes, identique son refus en face de l'impureté, mais sa pensée est quelque peu inconsistante et elle s'empêtre dans ses grands mots. Son intelligence n'est pas du tout « intellectuelle ». Noyée dans un océan de notions vagues et inéprouvées, elle énonce maladroitement ce qui fait l'essence de son propre drame et qui passe, aux yeux des autres, pour les dadas tenaces d'une adolescence demeurée. Elle agite des questions immenses et puériles : Qu'est-ce qu'un couple ?...

Le rôle, tel que le scénario et les dialogues le définissaient exactement appelait une interprétation sobre, nuancée, simple, comme l'est celle de Danielle Darrieux, plutôt que, par exemple, le jeu tout ensemble passionné et intellectuel d'une Maria Casarès — ou noir, d'une Andrée Clément. Elles se fussent trouvées décalées par rapport à l'esthétique générale du film. C'est peut-être celle-ci qu'il fallait décaler... on a dit plus haut ce qu'on pouvait en penser.

La musique de Jean-Jacques Grunenwald rare et sans emphase enrichit certains passages d'une dimension supplémentaire, *mystérieuse comme un* destin discret mais inexorable : ainsi le morceau qui accompagne la dernière soirée de Bébé à la Châtaigneraie, celle de son arrestation, et dont la pâte musicale, continue et compacte, fait songer aux pièces pour piano de Bach.

JEAN-JOSÉ RICHER.

# UN FILM SUR LA MUSIQUE

OF MEN AND MUSIC (ENCHANTEMENT MUSICAL), film d'IRVING REIS, avec Arthur Rubinstein, Ellen Dosia, Jascha Heifetz, Dimitri Mitropoulos, et le Philarmonic Symphony Orchestra de New York. *Commentaire :* Roland Manuel. *Production :* 20th Century Fox, 1951.

*Enchantement Musical* n'est pas un film parfait. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un film mais de quatre courts métrages d'inégale valeur, réalisés par Irving Reis avec des collaborateurs différents. Le titre français sacrifie au vocabulaire précieux et emphatique que certains croient de mise pour parler musique, mais le contenu correspond bien au titre anglais, *Of Men and Music :* l'auteur a voulu se borner à montrer des musiciens en action. Les seules incursions qui soient faites dans leur vie privée ont un rapport explicite avec leur métier. Pour la première fois sans doute, — et plus complètement que dans *Carnegie Hall* — voici une œuvre consacrée à la musique sans histoire d'amour, sans histoire de coulisse et sans histoire à dormir debout sur « l'inspiration » et la « vie d'artiste ». C'est sans doute la raison pour laquelle *Of Men and Music* n'est pas une œuvre mineure : elle ouvre au cinéma une voie aussi neuve que celle du film sur la peinture; voilà dix ans, après les premiers essais de Luciano Emmer et Enrico Gras.

D'autres, plus compétents, apprécieront les qualités de l'interprétation de morceaux célèbres qui nous est proposée par le chef d'orchestre Dimitri Mitropoulos, le pianiste Arthur Rubinstein, la cantatrice Ellen Dosia et le violoniste Jascha Heifetz. Une fois notée la remarquable pureté de l'enregistrement musical (qui s'imposait ici) nous voudrions seulement nous interroger sur les possibilités nouvelles qu'ouvre au cinéma la réalisation d'Irving Reis.

L'amateur de musique préfère aller au concert plutôt qu'entendre un disque. C'est sans doute à cause de l'imperfection inévitable de toute reproduction et sur ce terrain le cinéma ne présente qu'un léger et discutable avantage. Mais c'est aussi que la présence de l'interprète rend plus vivante la musique. Au concert, l'auditeur se sent en communication plus étroite avec l'exécutant, et, à travers lui, participe à l'exécution.

Le film restitue sans doute quelque chose de cette présence de l'interprète mais il reste en deçà de la réalité. Il permet pourtant une identification plus complète de l'auditeur avec le musicien. On retrouve ici le paradoxe de *l'interprétation* cinématographique : le cinéma reste bien en deçà du théâtre quant à la présence de l'acteur, mais suscite, beaucoup mieux que le théâtre, l'identification du spectateur avec le personnage. Dans les meilleurs moments d'*Of Men and Music* l'exécutant devient pour ainsi dire transparent, de cette transparence particulière de l'acteur de cinéma qui n'est qu'un médium irréel entre le spectateur et le personnage.

Est-ce à dire qu'un film sur la musique condamne l'exécutant à ce cabotinage dont on connaît d'illustres exemples ? Le mérite d'*Of Men and Music* c'est d'avoir su l'éviter, tout au moins dans le cas de Jascha Heifetz et — quoique l'on en ai dit — dans celui de Dimitri Mitropoulos. Car la comparaison avec l'acteur ne signifie pas que l'exécutant doive *jouer son personnage :* il joue de la musique. Mais il interprète la musique comme un acteur interprète un personnage. Grâce au cinéma, c'est la musique même qui devient personnage du film. Dans la salle de concert le virtuose ou le chef d'orchestre se trouvent dans le cas du comédien au théâtre : on souligne toujours ce qu'a d'irremplaçable sa présence ; mais cette présence s'interpose entre le spectateur et l'œuvre dont l'exécutant ne devrait être que l'interprète. Il bénéficie à l'écran du privilège de l'acteur de cinéma opposé au comédien. Comme l'acteur il n'est question

— et non comédie comme le comédien. La confusion entre l'acteur et le personnage, si souvent dénoncée comme créatrice du (regrettable) mythe de la vedette sert aussi la musique — personnage qui est mythe, elle aussi.

L'interprète dépersonnalisé permet qu'à travers lui l'auditeur découvre la musique, non la musique abstraite ou passivement entendue mais jouée et agie. Comme l'amateur de westerns est le cow-boy, l'amateur de musique devient devant l'écran virtuose et musicien ; il participe à la musique au lieu de l'entendre seulement.

A cette métamorphose le montage du film contribue par l'analyse d'une totalité qui s'impose en bloc à l'auditeur d'un concert. La technique et sa virtuosité deviennent des entités indépendantes de la personne du virtuose. Au lieu de cet homme suant ou de ce dos d'habit que l'on voit au concert surgit sur l'écran une réalité nouvelle : celle que forme l'instrument mêlé aux doigts qui l'animent. L'exécution est liée à la musique comme le corps à l'âme. Le violon d'Heifetz et ses mains prodigieuses, la caméra ne les isole que pour permettre au film de mieux marquer leur indissoluble unité. On en vient à oublier que ces mains appartiennent à un corps et que ce corps a un visage. Le film va plus loin dans cette création d'une nouvelle réalité : il montre ce que l'œil ne peut voir, le ralenti des doigts de la main gauche au cours de leur danse éblouissante. Ce ralenti, comme celui de la main de Matisse, livre quelque chose du secret de l'artiste.

On était en droit d'attendre autant du passage consacré au pianiste Rubinstein. La liaison que pouvait établir le film entre ses mains, le clavier et peut-être les touches nous aurait apporté une révélation aussi valable. Est-ce par fidélité au cachage traditionnel des films de fiction qu'on vous montre Rubinstein de face et de trois quarts, les mains ou le clavier cachés par le piano ? Le réalisateur a-t-il sacrifié à cette routine qui s'impose dans les films où un acteur qui ne sait pas jouer du piano interprète le rôle d'un musicien.

Le passage consacré à la cantatrice Ellen Dossia est aussi bien décevant. On nous présente de l'opéra filmé comparable au pire théâtre filmé ; celui qui respecte l'optique théâtrale. L'auteur n'a pas osé renouvelé la hardiesse de *Carnegie Hall* qui montrait les cordes vocales de Lili Pons ? C'eut pourtant été dans sa ligne.

La direction d'un orchestre se prêtait mieux à l'analyse cinématographique. On a reproché à tort à Dimitri Mitropoulos (et à bien d'autres) ses mimiques. Un chef d'orchestre ne dirige pas avec sa baguette ou ses mains. Son regard et toute son attitude contribuent à l'animation de cet instrument géant et multiple qu'est l'orchestre ; ici, comme dans le cas de Jascha Heifetz, le film crée une réalité nouvelle fondée sur la liaison de cet instrument et de celui qui en joue. La séquence consacrée à une répétition et le passage insensible à la salle de concert rendent plus convaincante encore cette genèse de la musique.

***

L'expression « film d'Art » est, on le sait, profondément ambiguë. L'expression « film musical » l'est plus encore. Elle pourrait désigner, outre les opérettes filmées de tout poil, des essais comme *Images pour Debussy* ou Mitry construit sur la musique un contrepoint plastique d'images ou ceux de Mac Laren dont parlait ici même Jean Quéval.

Le domaine des « films sur l'Art » est plus limité mais sans doute plus neuf. S'essayer à « rivaliser avec la musique » ou, à la suite de l'expressionnisme, prétendre « rivaliser avec la peinture » apparaîtra sans doute comme une des nombreuses maladies infantiles du cinéma. Les films sur les arts ne se proposent pas de rivaliser avec leurs modèles mais prennent ces modèles comme la matière d'une œuvre cinématographique originale. Ils présentent au spectateur une interprétation singulière de l'œuvre et l'invitent à écouter ou à regarder par les oreilles ou les yeux de l'auteur du film.

Le *film sur la musique* qu'est *Enchantement Musical* fait *écouter* une œuvre au lieu de la donner seulement à entendre au même titre qu'Alain Resnais fait *regarder* le Guernica de Picasso par un public qui ne savait que *voir* un tableau.

JEAN-LOUIS TALLENAY

# URANIUM A GOGO

MR. DRAKE'S DUCK (LE CANARD ATOMIQUE), film de VAL GUEST. *Scénario :* Val Guest, d'après le roman de Ian Messiter. *Images :* Jack Cox. *Musique :* Philip Martell. *Décors :* Maurice Carter. *Interprétation :* Douglas Fairbanks Jr. (Don Drake), Yolande Donlan (Penny Drake), Howard Marion-Grawford (Major Travers), Reginald Beckwith (Mr. Boothby), John Pertwee (Reuben), Wilfrid Hyde-White (Mr. May), A.E. Matthews (le brigadier). *Production :* Danile M. Angel, 1951. *Distribution :* Gaumont.

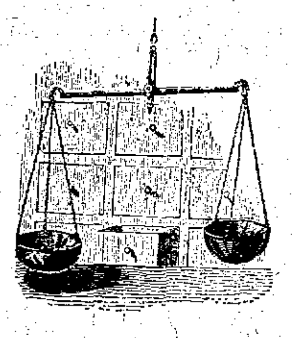
Un nouvel ouvrage du cycle humoristique du cinéma anglais : peut-être un peu plus facile que les précédents, mais non moins charmant, et dont la partie médiane, pittoresque et animée, rachète la lenteur et même la vulgarité du début. Il s'agit d'une cane qui pond des œufs contenant de l'uranium : d'où les ennuis qui pleuvent sur les propriétaires du palmipède, lequel tombe sous le contrôle martial et bureaucratique de l'armée anglaise. Douglas Fairbanks junior et les ganaches de second plan sont bien plaisants.

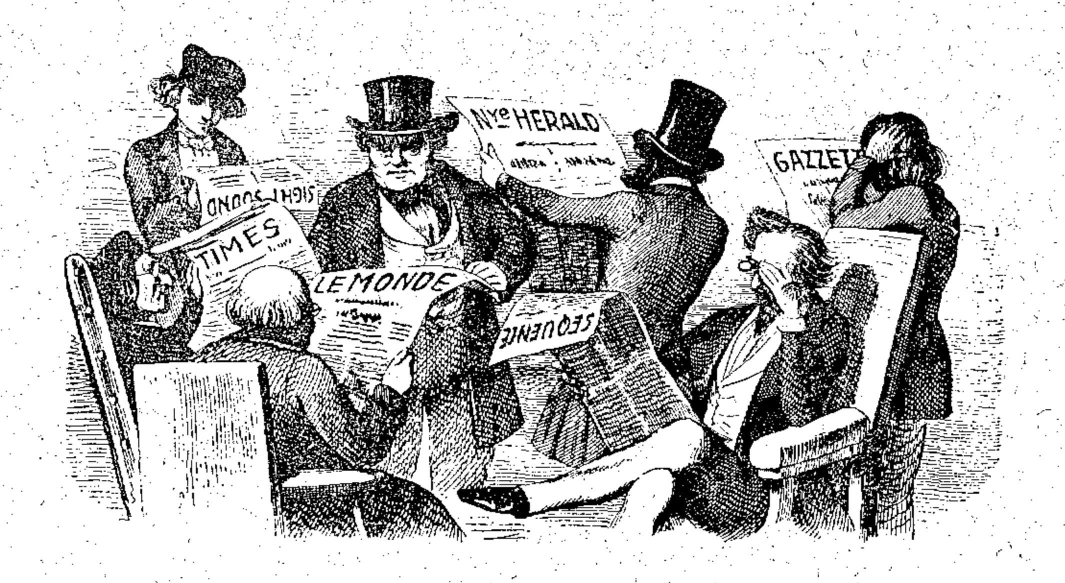
Il importe de remarquer ceci : que ce cycle commence à prendre tournure, et que l'on voit désormais clairement que son succès, sa consistance, viennent de ce qu'à chaque fois l'on y met en cause l'une des grandes institutions du pays : aujourd'hui, l'armée, comme hier l'aristocratie (*Noblesse oblige*), la citoyenneté londonienne (*Passeport pour Pimlico*), la banque (*De l'or en barres*), le wisky ou le Grand National (*Wisky à gogo* et *Le Major galopant*), etc... On peut rapprocher ces satires affectueuses mais explicites des romans parfaitement impertinents qu'une Evelyn Waugh publiait avant sa conversion, et où il persiflait les assises mêmes de la nation. Le cycle atteindra son apogée quand il osera s'attaquer à : 1°) La Chambre des Communes, 2°) Le Commonwealth, 3°) La famille Royale ; en d'autres mots, quand Alec Guiness, après avoir volé la Pierre du Couronnement, ira voir Churchill à Downing-Street ; quand le Docteur Malan et le Premier Canadien se trouveront en concurrence à cause d'une histoire de femmes; et quand T.E.B. Clarke fera un scénario à clef se déroulant à Buckingham Palace, et où l'on verra une souveraine de 26 ans et son charmant oncle.

Cela dit, je vous propose un cauchemar : l'un de nos propres scénaristes fabrique une histoire du genre de ce *Canard Atomique*, où il entreprend avec autant d'humour nos généraux, nos consignes militaires, notre discipline... Vous imaginez ce qui arrive : la Censure en feu, la Préfecture de Police mobilisée, la Surveillance du Territoire bouclant scénariste, producteur, acteurs, etc... C'est que la liberté de pensée (cinématographique) en France va dans le sens des poitrines à nu et des cuisses en état d'extase : on peut montrer tant que l'on veut Odile Versois se tordant sur son lit d'amour corse et des tonus en salle de garde ou ailleurs, c'est licite et même recommandé, commercialement parlant, mais Feyder moque-t-il nos députés, on interdit ses *Nouveaux Messieurs*, et Cayatte présente-t-il un militaire scrogneugneu, on supprime des répliques de son *Justice est faite*.

La France est un bien curieux pays.

N.F.






# LA REVUE DES REVUES

## ÉTATS-UNIS

FILMS IN REVIEW (31 Union Square West, New York 3, N.Y.) février 1952. — Ce numéro contient un article humoristique, dans la veine des livres de Georges Mikes, sur la façon d'être — sans penser — un « movie executive », par Max E. Youngstein, vice-président de United Artists au département de la publicité.

Richard Brooks, qui considère l'adaptation des romans à l'écran, n'apporte rien de nouveau à ce sujet.

Sous le nom de Xantippe, des notes sur la présentation au Museum of Modern Art, par M. Edw. Steichen (lequel à 72 ans n'a rien perdu, paraît-il, de sa passion pour le film expérimental), de films abstraits, de Richter et Eggeling à Francis Thompson. (*N.Y., N.Y.* 1951).

Dans la même livraison Manfred George relate les débuts de Marlène Dietrich et sa rencontre avec Sternberg.

Henry Hart, dans la critique des films, donne une analyse de *The African Queen* qui nous fait attendre sa présentation en France avec impatience.

THEATRE ARTS (130 West 56 Street, New York 19, N.Y.) Vol. XXXVI, N[os] 1 et 2. — On lira avec intérêt, dans la livraison de janvier, un article de Laslo Benedek sur l'adaptation cinématographique de *Death of A Salesman.* (L'auteur, « film editor » à Hollywood, a été successivement cameraman, scénariste, et producteur associé. Il a assuré la mise en scène du film produit par Stanley Kramer et adapté par Stanley Roberts.)

Au sommaire du numéro de février, plusieurs articles sur la T.V., dont un de Sam Leve, décorateur imaginatif, et un récit par John Huston du tournage de *The African Queen,* dont la plus curieuse illustration est une photo de travail où l'on voit un radeau portant l'équipe des 34 techniciens remonter le Congo sous un jour très conradien.

## FRANCE

ESPRIT (27, rue Jacob, Paris-6ᵉ), N° 188, mars 1952. — Signalons, dans cette livraison, une étude d'André Bazin sur « Les deux époques de Jean Renoir », analyse complémentaire au « Renoir Français » que nos lecteurs ont pu lire ici-même (CAHIERS DU CINÉMA, Numéro 8).

LES CAHIERS DES ALPES (6 bis, rue de la Paix, Annecy, Haute-Savoie), numéro 4, janvier-février 1952. — Une étude de René Wintzen : « Situation du Cinéma allemand », objective, bien documentée. Après un bref rappel de ce que fut le cinéma germanique depuis 1895 jusqu'à son effondrement à l'avènement au pouvoir des nazis, l'auteur accorde une égale attention aux différents aspects du problème que pose la volonté de résurrection, aujourd'hui, du cinéma allemand : situation de la production, coût des films, concurrence, sollicitations politiques, crise financière, position des metteurs en scène... Solutions, enfin, apportées par l'Ouest et par l'Est, œuvres produites, goût du public.

MESSIEURS (8, rue de Richelieu, Paris-1ᵉʳ), numéro 14, février 1952. — Une grande partie de cette livraison est consacrée au cinéma de la dernière décade. André Bazin parle des films sur l'Art, Nino Frank considère le cinéma italien, Jean Quéval le britannique, Frédéric Laclos l'américain, Michel Mayoux le français. Le numéro est présenté par Jacques Doniol-Valcroze.

## HONGRIE

BULLETIN DE LA CINEMATOGRAPHIE HONGROISE (Edition de l'Entreprise d'Etat Hongrois de Distribution Cinématographique, Budapest, VII, Lenin-Körut 45), N° 25. — Le sous-titre de cette publication en indique clairement le but. Au surplus, son caractère de simple propagande la situe en dehors même de ce faux-semblant d'esprit critique que reflètent les citations qu'elle fait d'articles de la PRAVDA ou des ISVESTIA. Nous n'en parlerions donc pas, si ce numéro 25 ne contenait, en première page, un article de Georges Sadoul que nous ne pouvons pas ne pas relever. Le meilleur film hongrois réalisé depuis 1945, *Un Lopin de Terre*, a été présenté en 1949 à Marianské Lazné. Ses qualités sont suffisantes pour que nous applaudissions à tout encouragement donné à un jeune cinéma en plein essor. Mais nous déplorons, par contre, qu'un critique ausi qualifié que Georges Sadoul estime nécessaire de prendre le ton hyperbolique habituel en régime soviétique, et d'abandonner toute objectivité, au point de déclarer « très populaire en France » un certain *Ludas Matyi*, que bien peu connaissent, et, chose plus grave, le cinéma hongrois le premier d'Europe et plus encore, puisque, écrit-il, « il a suffi de quelques années pour qu'un cinéma presque inconnu en France jusqu'en 1945 prenne dans le monde une place de premier rang. »

M.M. et J.A.

●

BIANCO E NERO (Rome, via dei Gracchi). — Ce n'est pas à nous d'intervenir dans ce qu'on appelait jadis les « révolutions de palais ». Le fait est que Luigi Chiarini, qui a fondé en 1937 et dirigé jusqu'à ce jour BIANCO E NERO se trouve « déposé » et privé de sa revue, avec cette soudaineté qui fit la force des dictateurs. Quoi qu'il en soit, nous saluons en lui un des meilleurs doctrinaires du cinéma, dont l'œuvre constructive va du Centre Expérimental à l'ensemble des publications de BIANCO E NERO qui forment un des plus beaux rayons de la bibliothèque cinématographique du monde entier. Ce dernier numéro qu'il a dirigé (XII, 11-12) est consacré à Billy Wilder et publie en outre le scénario complet de *Sunset Boulevard*.

L.D.

# LIVRES DE CINÉMA

VERDONE (MARIO) : GLI INTELLECTUALI E IL CINEMA (Editions de *Bianco e Nero,* Rome). — Des écrivains de cinéma italiens, Mario Verdone était parfaitement désigné, par son goût, sa curiosité encyclopédique, sa connaissance des filmographies, pour entreprendre cet ouvrage, où sont rassemblés quelques-uns des textes les plus importants composés par des poètes, des romanciers, des auteurs dramatiques, ou encore des penseurs et des artistes, au sujet des images, mouvantes ou non. Non mouvantes étaient celles que Baudelaire, au seuil du recueil, attaquait, en des pages fameuses sur la photographie. Par la suite, on rencontre Tolstoï, Rolland, Shaw, Croce, et ainsi de suite, jusqu'à nos contemporains ; parmi eux, des hommes d'arts voisins, tels que Fregoli, Meierhold, Petrolini. Cette anthologie (qui s'annonce comme un premier tome) est prodigieusement intéressante, complète et documentée à la perfection. Voilà un livre que l'on voudrait lire très vite en version française, car il est destiné à devenir classique ; on ne pourra plus écrire sur le cinéma sans le consulter. Remercions-en l'auteur et son éditeur, — celui-là même qui édite la plus importante des revues de cinéma italiennes.

N.F.

Publié par notre confrère LA CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE, L'INDEX 1952 vient de paraître. Cette livraison encore considérablement améliorée sur les éditions précédentes constitue un ouvrage précieux, non seulement pour les professionnels du cinéma mais aussi pour tous les amateurs. En plus des renseignements habituels (analyse des films présentés durant l'année), L'INDEX 1952 contient la filmographie des réalisateurs, opérateurs et interprètes français et étrangers depuis 1946. Il renferme également la liste complète des films de long et court métrage français et étrangers présentés en France depuis 1946. Tous ces renseignements font de L'INDEX 1952 un ouvrage indispensable à tous les amis du cinéma.

R. L.

# PROGRAMME DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

## Avril 1952

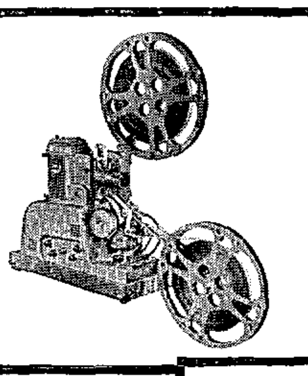
4 Avril : *Pour gagner sa vie* (Lehrman, 1914).
*Kid Auto Races at Venice* (M. Sennett, 1914).
*Tango Tangle* (M. Sennett, 1914).
*La folle aventure de Charlot et Lolotte* (M. Sennett, 1914).
5 Avril : *Les mystères de New York* (L. Gasnier, 1914).
6 Avril : *La conscience vengeresse* (D. W. Griffith, 1914).
7 Avril : *Caught in a Cabaret* (C. Chaplin, 1914).
*Caught in the Rain* (C. Chaplin, 1914).
*The Fatal Mallet* (C. Chaplin, 1914).
*The New Janitor* (C. Chaplin, 1914).
*Pate et Dynamite* (C. Chaplin, 1914).
*His Musical Career* (C. Chaplin, 1914).
*Getting Acquainted* (C. Chaplin, 1914).
*Son Passé Historique* (C. Chaplin, 1914).
8 Avril : *Assunta Spina* (Martiglio, 1914).
9 Avril : *Les Bas Fonds de Moscou* (Garinne, 1915).
*Le Mystère de la Rue Donskaia* (Gansen, 1915).
*Drame sur la Volga* (1915).
10 Avril : *Les Vampires* (Feuillade, 1915).
11 Avril : *Maciste Alpin* (Pastrone, 1915).
12 Avril : *Le Sous-Marin Pirate* (M. Sennett, 1915).
*La Noce à Boursoufle* (M. Sennett, 1916).
*Casimir et les Lions* (M. Sennett, 1916).
13 Avril : *Les Loups* (Barker, 1916).
14 Avril : *Une Aventure à New York* (Dwann, 1916).
15 Avril : *Chef de Rayon* (C. Chaplin, 1916).
*One A.M.* (C. Chaplin, 1916).
*The Count* (C. Chaplin, 1916).
16 Avril : *Fatty au Théâtre* (1918).
*Zigotto et le collier de la Duchesse* (1918).
*Lui au Paradis* (1918).
*Beaucitron Gratte Ciel* (1918).
*Dudule : les deux Clochards* (1918).
17 Avril : *La Folie du Docteur Tube* (A. Gance, 1915).
*La dixième Symphonie* (extraits, A. Gance, 1917).
*Mater Dolorosa* (A. Gance, 1919).
*La Fête Espagnole* (G. Dulac, 1919).
18 Avril : *Le Gardenia pourpre* (Barker, 1919).
19 Avril : *Love, Honor and Behave* (M. Sennett, 1920).
20 Avril : *Schloss Vogelod* (Murnau, 1920).
21 Avril : *The Toll Gate* (Hillyer, 1920).
22 Avril : *Le Signe de Zorro* (F. Niblo, 1920).
23 Avril : *L'Enfant du Hoang-Hoe* (Campbell, 1921).
24 Avril : *La Nuit Mystérieuse* (D.W. Griffith, 1922).
25 Avril : *Sept ans de Malheur* (Max Linder, 1922).
26 Avril : *Le Talisman de Grand'Mère* (Newmeyer, 1922).
27 Avril : *La Sorcellerie à travers les âges* (Christiansen, 1923).
28 Avril : *Le Brasier ardent* (Mosjoukine, 1923).
29 Avril : *Paris qui dort* (R. Clair, 1923).
30 Avril : *La Belle Nivernaise* (J. Epstein, 1923).
1 Mai : *Feu Mathias Pascal* (M. L'Herbier, 1924).
2 Mai : *La Femme de 40 ans* (C. Brown, 1924).
3 Mai : *Le Club des Trois* (C. O. Browning, 1925).
4 Mai : *Le Voyage Imaginaire* (R. Clair, 1925).
5 Mai : *L'Eventail de Lady Windhermere* (Lubitsch, 1925).
6 Mai : *Le Procès des trois millions* (Protozanoff, 1925).
7 Mai : *Le Pirate Noir* (D. Fairbanks et Barker, 1926).
8 Mai : *Bonanzo Bucharo* (Taurog, 1926).

# Brockliss-Simplex

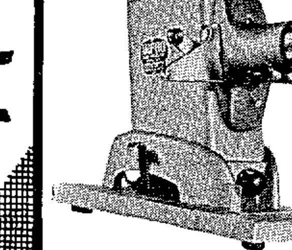
*a la fierté de vous présenter sa gamme d'*

# AMPROS

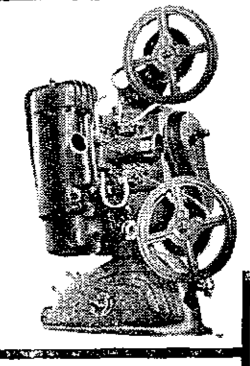
★



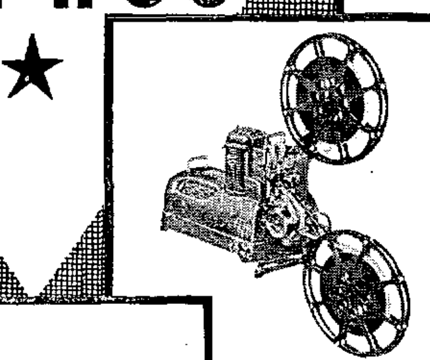
PRO STYLIST 16 m/m
c lampe 750 ou
0 watts. Compact,
a-léger. En une
se.



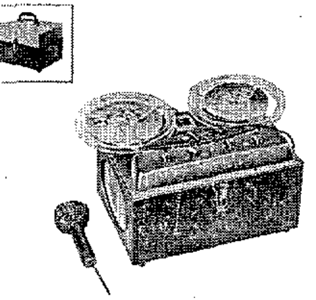
AMPRO 30 A
projection fixe pour diapositifs.



AMPRO 8 m/m MUET
Projecteur idéal de l'amateur. Lampe 750 watts. Maximum de lumière.



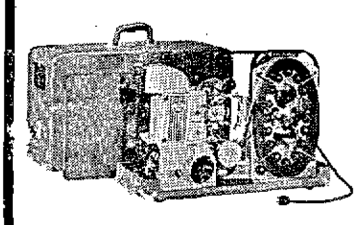
AMPRO 16 m/m SONORE
**"Premier 20"**
Type compact en deux valises. Lampe 750 - 1000 watts. Pour professionnels et amateurs.



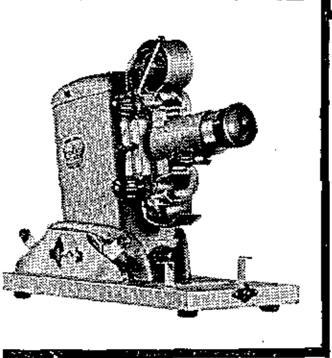
AMPRO 731
**Enregistreur Reproducteur**
sur ruban magnétique. Performances inégalées, usages multiples.

AMPROS ★ AMPROS

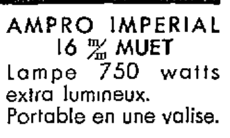
AMPROS ★ AMPROS



AMPRO REPEATER
à écran incorporé, à défilement continu de 150 mètres de films pour l'usine, la vente, la publicité et l'enseignement.

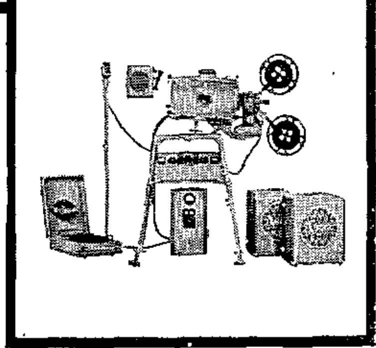


AMPRO 30 D
dèle double pour projection fixe de films et de diapositifs.



AMPRO IMPERIAL
16 m/m MUET
Lampe 750 watts extra lumineux.
Portable en une valise.





AMPROARC 20
à arc automatique 1 kw
l'appareil 16 m/m sonore pour le professionnel.

IMPORTATEUR EXCLUSIF :

## Brockliss-Simplex

6, rue Guillaume-Tell - PARIS - GAL. 93-14
295, Cours de la Somme - BORDEAUX
102, La Canebière - MARSEILLE

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux. Dépôt légal : 2e trimestre 1952. Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS